Biblioteca de artă

69

Biografii. Memorii. Eseuri

arta abstractă

Că arta abstractă cere de la spectator mult mai mult decît arta figurativă, lucrul nu este de contestat şi de aceea nu s-a stabilit încă, între artişti şi public, comunicarea care există de multă vreme între creatorii şi contemplatorii artei figurative. Ea cere mai mult de la inteligenţă . . . pentru că îi propune forme care nu seamănă cu formele deja existente în natură şi pentru că această formă inedită, lipsită de orice evocare, de orice referinţă la ceea ce se numeşte « concretul », trebuie să fie primită, aprobată şi înţeleasă ca atare.

MARCEL BRION

Lei 14,50

Marcel Brion

arta abstractă

Editura Meridiane

Marcel Brion
ART ABSTRAIT
© 1956, by Éditions Albin Michel

Marcel Brion

arta abstractă

Traducere de
FLORIN CHIRIȚESCU

Prefață de
BALCICA MĂCIUCĂ

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1972

Pe coperta I:
MAX BILL
Variațiunea 8 din *15 variațiuni pe aceeași temă*,
1935—1938

CUPRINS

Prefață 7

I. NATURA ȘI CARACTERELE ARTEI ABSTRACTE 29
II. ABSTRACTIZAREA, CONSTANTĂ A SPIRITULUI UMAN 89
III. FORMAREA UNEI ESTETICI ABSTRACTE CONTEMPORANE 106

NOILE CĂI ALE PICTURII 106
SCULPTURA ÎN CĂUTAREA DE FORME ȘI DE SPAȚII NOI 174

IV. O ESTETICĂ A TIMPULUI ȘI A MIȘCĂRII 204
V. MARILE CURENTE ALE PICTURII ABSTRACTE 229

Indice de nume 335

Redactor: GHEORGHE BALA
Tehnoredactor: ELENA JUCU MIRESCU

Apărut 1972, coli de tipar 15, planșe tipar adînc: 24.
C.Z. pentru bibliotecile mari 7
C.Z. pentru bibliotecile mici 7.74/76.

Întreprinderea poligrafică Arta Grafică
Calea Șerban Vodă 133 — București
Republica Socialistă România

PREFAȚĂ

Personalitate de prim ordin a culturii franceze, membru al Academiei, prozator sedus de lumea extensivă a fantasticului, apreciat mai ales pentru *La Folie Céladon* și *La Chanson de l'oiseau étranger*, Marcel Brion (născut în 1895) s-a impus în conștiința contemporană îndeosebi prin preocupările sale pentru istoria artelor plastice și a civilizației europene, în general. Destinul geniului — nu întîmplător autorul grupează o serie dintre operele sale sub genericul «génie et destinée» — forța acestuia de a focaliza spiritualitatea vremii, dar și de a o «informa», înscriind un nou segment pe spirala evoluției umane, este urmărit în cîteva fascinante studii consacrate lui Giotto, Botticelli, Michelangelo, Goethe, Mozart, Rembrandt. Istoricul culturii este dublat de un subtil teoretician, preocupat să descopere în aspectele polimorfe ale genurilor artistice și în individualitatea fiecărei creații factorii unificatori, pe plan sincronic, și de continuitate, pe axa diacroniei. Nu numai în studii de sinteză ca *L'Art abstrait Peinture fantastique, Peinture romantique*, dar și în lucrări cu un caracter aparent circumstanțiat — *Léonard de Vinci, Robert Schumann et l'âme romantique*, el tinde, configurînd o istorie a artei, să afirme principii estetice. Ideea fundamentală a lui Marcel Brion, desigur nu inedită în postulatul ei fundamental, dar personală prin argumentare, este de a structura istoria artei ca pe o istorie a civilizației, relevînd factorii care integrează arte distincte ca muzica, arhitectura, poezia (literatura lirică), pictura într-o structură stilistică unitară.

În cadrul tipologiei clasic-romantic, el aderă la structura romantică, considerată a fi «un certain état d'âme», cu o puternică forță germinativă în planul artistic.
Cu *Arta abstractă* (publicată în 1956), Brion se înscrie printre cei mai autorizați exegeți ai fenomenului artistic contemporan, labil și contradictoriu, greu de surprins în esența sa, asupra căruia și astăzi continuă să se exprime, chiar în sînul istoriografiei occidentale a artelor, opinii ireconciliabile. Într-o problemă asupra căreia *gramatici certant*, cartea lui Brion trebuie amintită alături de cele ale lui Michel Seuphor, Raymond Bayer, Dora Vallier, Joseph Müller, Aldo Pellegrini — ca una dintre cele ce aspiră spre o explicație unitară a fenomenului.

Demonstrația teoretică a *Artei abstracte* este construită pe premiza că «fenomenul de abstractizare se manifestă în procesul de creație artistică și el aparține *constantelor spiritului uman*» (sublinierea noastră). Unul dintre cele mai temeinice capitole ale cărții este intitulat, de altfel, programatic «Abstractizarea, constantă a spiritului uman». Prin această premiză Brion își legitimează comunitatea de idei cu Wilhelm Worringer ale cărui principii teoretice (expuse în lucrări fundamentale care au înrîurit decisiv estetica și teoria artelor: *Abstracție și intropatie, Geneza și natura goticului, Întrebări și contra-întrebări* [1] le-a dezvoltat, aplicîndu-le fenomenului artistic al secolului al XX-lea. Reeditînd *Abstracție și intropatie*, în 1948, Worringer observa că lucrarea sa, publicată în primă ediție cu patru decenii în urmă, se menținea într-o strictă actualitate, teoriile sale «convertindu-se» «în practica mișcărilor contemporane ale disputelor artistice». Brion se înscrie în această filiație nu ca un simplu continuator, ci ca un mare emul. În concordanță cu Worringer, Brion acceptă în cadrul «trăirii estetice» o antinomie bazată pe «abstracție» și «intropatie». Intropatia (empatia la Brion — traducere a lui Einfühlung —, termen introdus de Theodor Lipps), este bazată pe instinctul creatorului de aderare la realitate, «plăcerea estetică» fiind «autodesfătare obiectivată», în timp ce «instinctul de abstracție» izolează creatorul de realitate. Explicitînd accepțiunile celor două atitudini polare, Brion subliniază că «arta de abstractizare» mar-

[1] *Abstraktion und Einfühlung, Formprobleme der Gotik, Fragen und Gegenfragen*

chează «o separare», în timp ce arta de Einfühlung (d'empatie) «o legătură între subiect și obiect, face să pătrundă subiectul în obiect, implică o osmoză și o comuniune». Arta de intropatie (empatie) este numită de Brion și «arta naturistă sau artă naturalistă», respectiv o artă crescută pe «un sentiment ... de simpatie cu natura». Abstractizarea se poate produce pe două cîmpuri de tensiune: de gradul întîi, care conduce la arta abstractă pură și de gradul al doilea, constînd în «schematizarea» formei naturale provocată fie de un stimul psihologic, fie de o necesitate de construcție plastică. Asemenea lui Worringer, Brion nu admite concilierea — deși unele influențe reciproce sînt sesizabile — celor două instincte care vor genera structuri artistice distincte.
Disocierea făcută de Brion are un caracter violent, nefondîndu-se pe o convingătoare justificare teoretică și practică. Lucian Blaga, deși în multe privințe tributar lui Worringer, atrăsese atenția asupra interacțiunii dintre intropatie și abstractizare, semnalînd în structura operei de tip gotic (abstract) prezența instinctului de intropatie. Între concret [1] (senzorial) și abstract (rațional) există un raport dialectic, ambele laturi fiind implicate în structura imaginii artistice, care este o reflectare subiectivă a lumii obiective, cu ponderi variabile dictate de specificitatea fiecărei creații. În unele cazuri, aceasta este determinată și de genul artistic în care se încadrează opera: sculptura este mai concretă decît pictura, poezia lirică mai abstractă decît literatura epică, muzica prezentînd cel mai înalt grad de abstractizare. În esență, însă, raportul dintre concret și abstract, respectiv dintre obiectiv și subiectiv (conducînd la atitudini de obiectivare și subiectivare, cu formele lor aberant exacerbate de obiectivizare sau subiectivizare) este rezultatul unei opțiuni filozofice. Opera de artă implică unitatea inextricabilă dintre concret

[1] A existat tendința ca arta abstractă să fie numită «concretă», avînd în vedere că orice pictură abstractă are o materialitate, o concretețe a imaginii, este «un fapt concret», cum spunea Theo van Doesburg, care a propus acest termen, preluat, printre alții, de Hans Arp, Kandinsky etc. Concretul, în acest caz, este echivalent cu senzorialul care nu se mai definește în relația dialectică cu raționalul, ci prin separarea de acesta. «Tot ce a determinat structura reprezentativă a vieții și a artei — susținea Malevici — idei, noțiuni, imagini ... toate acestea au fost respins de artist, care apleacă urechea numai la sensibilitatea pură».

(senzorial, particular) şi abstract (raţional, general) şi cu cît acesta exprimă o atitudine mai comprehensivă, cu atît este — cu condiţia împlinirii artistice — mai viabilă. Brion stabileşte însă între abstract şi concret o antinomie ireductibilă —, evitînd abordarea teoretică a problemei («să nu-i întrebăm cumva pe filozofi, căci pînă la urmă au să ne deruteze»), — neintuind caracterul corelativ al acestora în cadrul abstractizării artistice. Menirea artei abstracte este, după Brion, de a se menţine «într-un senzorialism pur, care-şi dă silinţa să păstreze în toată prospeţimea sa şi toată integritatea sa senzaţia aşa cum a fost primită şi de a restitui sub forma unei emoţii impresia obţinută prin simţuri» . . . Abstractizarea-funcţie a gîndirii (cognitivă, ideatică) şi a sensibilităţii (artistică) are o sferă mult mai largă decît o acceptă Worringer şi Brion, abstractizarea, prin fenomenul de distanţare, oferind în ambele cîmpuri posibilitatea unei concretizări mai dense şi mai pregnante. Folosind terminologia lui Brion, considerăm că în opera autentică, abstractizarea conduce necesarmente la intropatie.

«Instinctul de intropatie, ca premiză a trăirii estetice îşi găseşte satisfacţia în frumuseţea organicului», în timp ce instinctul de abstracţie îşi află frumuseţea «in anorganicul care neagă viaţa, în domeniul cristalin» precizează Worringer, subliniind atracţia abstractizării spre construcţiile cele mai epurate, spre geometria cristalelor, şi formele matematizate ale existenţei. Dezvoltînd ideea, cu elemente de gîndire ale criticii arhetipale, Brion consideră că una dintre principalele ambiţii ale artei abstracte constă în găsirea «formelor arhetipale care ar fi suportul tuturor formelor naturale pe care le întîlnim». Abandonînd preocupările socio-psihologice ale criticii arhetipale, Brion pledează pentru descoperirea arhetipurilor formale, care «in-formează» natura. Aceste arhetipuri spre care aspiră opera de artă abstractă se regăsesc «în construcţia cristalelor, în „ţesătura" metalelor, în arhitectura vegetală». Artistul şi savantul, investigînd din perspective şi cu mijloace diferite, converg în preocuparea de a restabili ordinea universului în epure geometrice. Pictura abstractă pură nu apelează la stilizarea obiectului real, ci îl elimină pur şi simplu pentru «a înţelege mai bine şi a cuprinde ceea ce este dincolo de figură», obţinînd o «formă spontană şi autonomia emoţiei însăşi, emoţiei ca emoţie». Evident,

în aceste condiţii nu se ma cere artistului să insufle operei semnificaţii obiective, singura sugestie posibilă fiind fără referinţă «la formele naturale comune». Arta abstractă se recomandă ca o artă a refugiului şi înstrăinării, în care conştiinţa socială este supusă unui puternic proces de obturare, de eradicare a elementului «organic», a vieţii. Afirmînd hegemonia sensibilităţii, abstracţioniştii caută să o elibereze de orice elemente care ar putea aminti ambianţa socială în care s-a format. Realitatea interioară a artistului nu poate însemna însă decît sublimarea realităţii exterioare în aspectele ei chintesenţiale, astfel încît artistul are sentimentul nu de a se distanţa, ci de a se apropia, nu de a reda, ci de a pătrunde în realitate. Din punct de vedere social şi gnoseologic, o artă pură nu se poate legitima, deoarece ignoră funcţia şi caracterul cunoaşterii artistice.

Worringer stabilise şi o antinomie derivată din cea fundamentală (abstracţie — intropatie, aceea dintre «clasic» şi «gotic». Goticul — conceput ca o interpretare psihologic-stilistică a instinctului de abstractizare — este definit în opoziţie cu clasicul care prezidează artele de «tip naturalist». Brion acceptă antinomia, dar preferă termenului gotic, restrictiv şi mai imprecis, pe cel de romantic sau — după Wölfflin — pe cel de baroc. Clasicul consideră Brion este «preocupat să regăsească legile constructive ale universului» «în organicul subiacent lumii afective». În acest sens, s-ar putea stabili diverse forme de «naturalism», cum de altfel şi procedează Malevici: naturalismul academic, naturalismul impresionist, cubismul etc., care prin caracterul lor figurativ sînt o expresie a clasicului, în timp ce arta abstractă nonfigurativă este eminamente romantică, exprimarea imediată a «eului (lor) profund». Emoţia romantică, incandescentă ţîşnire lirică, «nu mai cere inspiraţii sau vreun „raport" nici cu geometria ca ştiinţă dialectică a proporţiilor şi a ritmurilor, nici cu percepţia lumii exterioare». Pentru perioada contemporană, Brion este, de asemenea, de acord cu Worringer că antinomia clasic-gotic se continuă în aceea dintre «impresionism» şi «expresionism». În timp ce «*direcţia* impresionistă este de la natură spre artist», expresionismul este imaginea «fiinţei interioare», astfel încît «pictorii abstracţi trebuiesc mai de grabă priviţi ca nişte expresionişti». «Romanticul», «expresionismul», «instinctul de abstractizare» ar fi caracter-

ristice popoarelor nordice conduse de sentimentul infinitului, în timp ce arta naturalistă, figurativă ar fi specifică popoarelor meridionale dominate de «sentimentul finitului». Marile personalități ale artei abstracte, definitorii pentru orientările majore ale acesteia, Kandinsky, Malevici, Naum Gabo, Mondrian aparțin popoarelor nordice, în timp ce impresioniștii ar fi produsul popoarelor romanice. Și de această dată Brion acceptă o metodologie anistorică, preluînd concepte, cum este acela de rasă, în loc să inițieze o interpretare sociologică, singura care poate lumina corespunzător complexitatea fenomenelor.

Trebuie să adăugăm că Brion nu este numai un teoretician al artei abstracte, ci și un susținător consecvent al acesteia. Așa se explică tonul apologetic cu care, uneori, comentează creația maeștrilor abstracționismului. Aderența lui Brion crește din convingerea că arta abstractă are mai mari și mai directe posibilități de exprimare decît arta figurativă. «Voi spune, cu plăcere chiar, și o voi demonstra mai departe, că arta abstractă îmi pare mai capabilă să exprime o înaltă și profundă spiritualitate decît arta figurativă» subliniază autorul. Mai întîi pentru că evocarea unei opere abstracte ar avea un caracter de «imediatitate», de comunicare ce nu mai este mijlocită de «figură», iar afectele sau stările emoționale, nemaifiind atașate unei reprezentări, ar avea o deplină puritate. În felul acesta, forța de emoționare a operei abstracte ar fi superioară artei figurative.

Brion susține că arta abstractă reprezintă, în orice caz, un cîștig evident sub raportul capacității de sugestie, superioară ca forță de emoționare artei figurative, a cărei manifestare contemporană nu o tăgăduiește, dar o consideră o prelungire a trecutului. Limitînd sfera de cuprindere, arta abstractă ar cîștiga în profunzime și în intensitate. Brion nu are în vedere abstractizarea de grad secund (realitatea este puternic stilizată, dar perceptibilă), ci numai operele nonfigurative care consemnează «stări sufletești».

Valoarea artistică și intensitatea afectelor provocate de o operă nu sînt, însă, direct legate de formula artistică și mijloacele de expresie — deși acestea au o incontestabilă importanță — ci de înzestrarea creatorului, de viziunea acestuia, de capacitatea de instrumentalizare a mijloacelor de expresie oferite de operă. A persista în această direcție,

ar însemna a reedita sterila, oțioasa «ceartă» a «celor vechi și a celor moderni». Mai de grabă s-ar putea vorbi de «expansiunea conștiinței estetice» a epocii noastre (după expresia lui Herbert Read), atît sub aspectul actului de creație, cît și a celui de recepție. Sensibilitatea artistică a timpului nostru, expresia unei conștiințe filozofice, este aptă să surprindă, ca autor sau privitor, problemele fundamentale ale contemporaneității, în toate formulele artistice care se confruntă astăzi. Și, trebuie adăugat, sensibilitatea contemporană găsește un cîmp adecvat de exercitare nu atît în construcțiile difuze, ci în creațiile de bogată extracție socială, încărcate cu sensuri multiple și profunde, cu emoții specifice marilor tensiuni ale spiritului.

Lirismul este considerat de Brion a fi o altă trăsătură a picturii abstracte. Degrevată de funcții descriptive, suprimînd elementele figurative care sugerează voalat sau manifest semnificații comprehensibile, pictura abstractă tinde să dobîndească factura unui « cîntec pur ». Pictura lui Delaunay, ale cărei valențe țin de o structură eminamente poetică, de o estetică a «orfismului » cum a intitulat-o Apollinaire, i se pare lui Brion a fi una din cuprinzătoarele expresii ale acestui lirism care descontingentează creația, înălțînd-o pe culmile sterilizate ale purismului. Forța de seducție a creației lui Hartung — « unul dintre cei mai mari dintre pictorii contemporani » — s-ar datora faptului că în spiritul timpului nostru este expresia unui « limbaj liric » de o mare spontaneitate. Lirismul acesta, expresia unei subiectivități purificate de orice emergențe ale socialului, este de aceeași factură cu a lirismului muzical. « Este ușor — subliniază Brion — să deosebești la cutare sau cutare artist, în momentul creator, o *stare* care să fie exact la fel cu aceea a compozitorului.

Deoarece muzica, precum arta abstractă nu reprezintă nimic (și muzica aceea care pretinde că reprezintă ceva este în general muzică proastă; nimic mai detestabil decît *muzica cu program*), pictorul abstract și compozitorul sînt ființele cele mai libere, independent de forma interioară de care ascultă și de „legile" artei lor care sînt legi naturale ». Este evidentă atracția exclusivistă a autorului către muzica fără program, forma cea mai abstractă a muzicii, simplă construcție de ritmuri. Ritmul este con-

stitutiv oricărei arte, dar în cadrul picturii figurative acesta este « mascat » de imagine, fiind sesizabil doar de inițiați. Eliberarea de orice preocupare de reprezentare ar crea condiția de a surprinde esența echivalentă cu « ritmul pur ». Eludarea oricărui figurativism — susține Brion — este condiția fundamentală pentru a situa pictura în proximitatea celei mai abstracte dintre arte — muzica. « Contrastele simultane » cromatice din pînzele lui Delaunay sînt așezate « așa cum în muzică se pot exprima prin fugă, fraze colorate, fugate ». În grafica lui Klee, unele desene îi apar lui Brion ca « niște pagini de muzică », după cum Mondrian este situat în familia spirituală a contrapunctiștilor olandezi din secolul al XVII-lea. Echivalența dintre culori și notele muzicale au constituit preocuparea multor pictori abstracți. Kandinsky, după cum mărturisește, deslușea în « sufletul viu al culorilor » « o chemare muzicală », Herbin, dezvoltînd sugestiile lui Rimbaud, Baudelaire, Apollinaire, stabilește corespondențe între vocale, notele muzicale și culori, subliniind intimitatea picturii și a poeziei sub patronajul muzicii, străină « oricărei utilități practice, politice », surdă chiar și « semnificațiilor simbolice sau literare ».

Tendințele de muzicalizare a picturii nu sînt izolate. În veacul nostru, și mai ales în ultima perioadă, aceasta proliferează virulent în arta occidentală. Joan Miro declara: « eu nu fac distincție între pictură și poezie », iar Roger Bissier mărturisea: « elementul important este poezia continuată în pictură ». Unii pictori își concep tablourile ca simfonii cromatice, intitulate ca atare (*Scherzo* de Wassili Kandinsky, *Allegro* de Rudolf Bauer etc.). Se conturează o întreagă mișcare « muzicalistă » ai cărei teoreticieni nu ezită să adopte în apărarea acesteia tonul sentențios al atitudinilor sectare. În sprijinirea mișcării muzicaliste, Brion se aliază cu Rudolf Kassner, Walter Pater (« orice artă aspiră în permanență la condiția muzicii pentru că în momentele sale consumate și ideale, scopul nu este deosebit de mijloace, nici forma de materie, nici subiectul de expresie și, spre ea, în consecință spre condiția celor mai perfecte momente ale sale, trebuie să fie obligată să tindă și să aspire neîntrerupt orice artă »). Sintetizînd atributele și mai ales aspirațiile « muzicalismului », esteticianul Raymond Bayer — autorul unor *Entretiens sur l'art abstrait* — este înclinat să vadă în « această doctrină»

ilustrarea pregnantă a statutului actual al artelor. Evoluția artelor demonstrează rolul dominant, « formativ », al unor arte asupra celorlalte. Pentru trecut, el menționează arhitectura, pictura și arta literară printre cele care și-au impus limbajul celorlalte arte. Epoca noastră, prin toate coordonatele sale spirituale, s-ar dezvolta sub semnul muzical în dubla sa calitate de « organizator » și « ghid ». Chintesență a « spiritului epocii », muzica este punctul unui stadiu ineluctabil al sensibilității umane. « O tainică evoluție fatală » face ca muzica să devină numitorul comun al « spiritului epocii », al « sistemului artelor », care își construiește în raport cu ea « schemele și morfologiile sale ».

Subscriind acestei explicații, Brion se lasă încă o dată sedus de vraja circeeană a anistorismului. Fenomenele artistice nu evoluează sub înrîurirea unor oculte, imanente impulsuri, ci gravitează în esența lor pe orbita unor evidente determinări sociale și gnoseologice. Nu odată Brion a fost obligat să recunoască istoricitatea fenomenelor artistice, consonanța creației cu conștiința socială a vremii. De data aceasta, atitudinea lui Brion este a unei poziții ideologice care caută artei alte justificări decît cele implicate în structura și funcționalitatea sa. Lirismul abstras influențelor vieții, muzicalitatea care, smulgînd creația de pe liniile de forță ale socialului, o reduce la simple euritmii, sînt direcții estetice care caută să valideze o artă suficientă sie însăși, programatic purificată de orice înțelesuri obiective.

Muzicalismul nu afectează numai perimetrul picturii, ci caută să anexeze întreaga zonă a artelor. În domeniul literaturii se manifestă în lumea occidentală tendința de « dezepicizare » și « dedramatizare » a creației, în căutarea unor forme de maximă subiectivizare, de descoperire a emoției « pure ». Promotorii unor asemenea tendințe, manifestînd un evident dezinteres pentru acțiune și conflict — vehicule ale semnificațiilor — cultivă proza de atmosferă, iar în cadrul poeziei, în cel mai bun caz, o « stare sufletească », dar de obicei, pe linia lui Paul Valéry, incantațiile eufonice. Sub aparența unei spiritualități care evită impactul factorilor eterogeni, muzicalismul preconizează o artă asocială și atemporală, retractată într-un estetism fragil și precar, deopotrivă fugă de realitate și îndemn de a

 renunța la funcția semnificatoare a artei.

Pe plan estetic, trebuie reproşat muzicalismuiui nefondata depreciere a artei figurative care, chiar în lumea occidentală, îşi demonstrează vitalitatea şi excelenţa prin opere remarcabile ce nu o dată i-au făcut pe unii abstracţionişti să redescopere inepuizabilele resurse ale reprezentării. Nu puţini dintre pictorii abstracţionişti, în operele cărora Brion descoperise filonul generos al unui lirism intens, s-au orientat în ultima vreme spre modalităţile figurative, fără ca prin aceasta să-şi modifice timbrul dominant. Pe de altă parte, lirismul este o ipostază a sensibilităţii care poate prezida genuri artistice diverse şi se poate comunica în formule variate, după cum nu orice pictură abstractă este implicit lirică. Mari artişti ai veacului nostru, valorificînd larg cîştigurile de limbaj ale artei moderne le-au subordonat unei viziuni cuprinzătoare în strîns şi permanent contact cu realitatea obiectivă, realitatea artei lor provenind din faptul că aceasta este o artă a realităţii. Lirismul nu este implicat în tehnica artistului, ci în temperamentul, în vibraţia interioară a acestuia, în ideea artistică. Semnificaţiile sociale generoase şi ipostaza lirică nu sînt incompatibile, după cum nu sînt nici corelative. Ele pot coexista într-o operă şi se pot valorifica reciproc. Să adăugăm faptul că ipostaza lirică nu este uni-ci plurivalentă, iar lirismul « formelor pure », în contextul artelor, reprezintă nu regula, ci excepţia. În literatură epicul şi dramaticul (ca gen, dar şi ipostaza spirituală de confluenţă) nu pot fi uzurpate din drepturile lor funciare de către liric, deşi nu puţine au fost încercările de a crea o proză lirică sau un teatru liric. Interpenetraţia dintre genuri nu consemnează dispariţia lor, ci revigorarea printr-o reacţie de firească adaptare la solicitările contemporane.

O privire retrospectivă asupra istorici artelor plastice dezvăluie faptul că în anumite perioade istorice s-au produs mutaţii în modul de a construi imaginea artistică şi a figura spaţiul plastic, în structura limbajului artistic. Fiecare « stil » — ne referim la principalele stiluri artistice — iar în perioada recentă multe mişcări artistice au — sau tind să-şi formeze un vocabular plastic propriu. Arta evului mediu — romanică sau gotică — a adoptat, de pildă, alte canoane sau soluţii de a prezenta figura umană decît antichitatea greco-latină. Renaşterea, respingînd formele epocii precedente, a introdus spaţiul tridimensional,

care a dominat în mod absolut artele plastice pînă în pragul veacului nostru. Între limbajul imaginilor artistice şi spiritul vremii există o legătură evidentă încît Erwin Panofsky *(Meaning in the visual art)* propunea să se elaboreze o istorie a artelor prin metoda iconologică, respectiv prin studierea mijloacelor caracteristice de construire a imaginii artistice.

Ce relaţii s-au stabilit între cuceririle tehnice şi ştiinţifice ale timpului nostru şi limbajul artei moderne? Ce elemente din fizionomia tehnico-ştiinţifică a evului nostru captează în cîmpul lor magnetic zona artelor plastice? Este evident că descoperirile ştiinţifice referitoare la structura materiei, dezvoltarea fizicii nucleare şi a microparticulelor imprimă un nou curs evoluţiei tehnico-ştiinţifice. Vechiul concept de realitate ca materie este înlocuit cu conceptul realităţii ca energie, iar investigaţiile privind structura universului ca materie şi antimaterie determină revizuirea multor noţiuni din faza clasică a ştiinţei. Amplificată prin lentila microscoapelor perfecţionate, natura îşi dezvăluie faţete nebănuite. Studierea ţesuturilor anatomice, a lumii microorganismelor şi a structurii metalelor a scos la iveală aspecte inedite ale realităţii. Influenţele sînt decisive, iar teoreticienii artei nu ezită să le releveze. Arta modernă încearcă să găsească noi procedee de consemnare a spaţiului plastic şi să-şi adapteze limbajul la caracteristicile acestei epoci de decisive descoperiri ştiinţifice şi uluitor progres tehnic. În lucrările sale (în special în *Pictură şi societate* şi *Figura şi locul)* Francastel studiază, printre alţii, tocmai acest proces de diversificare a preocupărilor şi soluţiilor care se conturează în aceste direcţii. Preocuparea pentru imagine în epoca noastră este atît de insistentă (sub forma artelor plastice, cinematografului, televiziunii, fotografiilor, reclamelor), încît René Huyghe o caracterizează a fi o «civilizaţie a imaginii».

Revoluţia tehnico-ştiinţifică oferă artelor plastice numeroase sugestii de înnoire şi diversificare a mijloacelor de expresie, pînă într-atît încît Leopold Flam, într-un controversat studiu *(L'homme et la conscience tragique)*, ajunge la concluzia că, urmînd îndeaproape progresele din ştiinţele tehnice, «arta timpului nostru a devenit progres şi revoluţie». Semnalînd doar că ideea de progres în artă a provocat îndelungi controverse — iar accepţiunea dată de

Flam suscită firesc la polemică din pricina caracterului ei pe de o parte restrictiv, iar pe de alta prea tranşant — să reţinem numai constatarea că între cuceririle tehnice ale timpului nostru şi organizarea imaginei artistice şi tehnicile artei moderne există o certă corespondenţă. În cadrul *Artei abstracte*, Brion detectează «o nouă concepţie fizică şi matematică a spaţiului», o solidaritate de concepţie a artiştilor cu «teoriile cosmice ale savanţilor» pe care le exprimă «cu resursele unei tehnici care asociază din ce în ce mai mult universul interior al artistului cu intuiţia şi cu cunoaşterea problemelor majore ale ştiinţei moderne». Conexiunea dintre ştiinţă şi artă se exprimă într-o estetică matematizată a spaţiului plastic.

Unul dintre cele mai rezistente capitole ale cărţii de faţă este cel intitulat «O estetică a timpului şi a mişcării». Brion semnalează faptul că în epoca noastră, artele plastice, considerate statice prin excelenţă, tind să se acomodeze artelor de succesiune: muzica, baletul, drama, cinematograful. Simpatetismul cu ştiinţa stimulează acest experiment, pe cît de cuceritor, pe atît de capricios. Se ştie că ştiinţa modernă studiază realitatea ca energie manifestată într-o continuă, neobosită mişcare. Einstein adaugă celor trei dimensiuni tradiţionale o a patra: mişcarea — respectiv timpul — care le subordonează pe celelalte. Inovatorii artei moderne caută să surprindă în imaginea plastică tocmai această coordonată a realităţii — mişcarea. La început, această investigare se orientează spre a surprinde mişcarea formei. Prima tentativă de exprimare plastică a mişcării aparţine cubismului, care nu se manifestă atît ca o metodă concretă, ci mai degrabă ca o orientare generală a gîndirii plastice. Una din principalele preocupări ale cubismului a fost aceea de a configura dimensiunile spaţiului, căutînd, adeseori, să introducă cea de a patra dimensiune, deplasînd anumite părţi ale obiectului, unele în raport cu altele, iar uneori a încercat să aducă spaţiul la forme curbe, excluzînd dimensiunile tradiţionale. Expresionismul se face şi el ecoul acestei tentative de a surprinde mişcarea, dar o incorporează unor intenţii de detaşare a anumitor semnificaţii, mişcarea avînd — ca şi deformarea conştientă — o funcţie psihologică, de a releva o atitudine şi un sentiment. Fovismul acordă la rîndul lui o deosebită importanţă problemei. Figurile lui Matisse tind să reprezinte mişcarea pură.

Corpurile se alungesc şi se organizează în funcţie de un arabesc care sugerează deplasarea liberă a liniilor. Matisse aspiră să surprindă mişcarea eternă a lumii.

Brion circumstanţiază, însă, cercetarea doar la experimentele acelei forme a artei moderne în care mişcarea, prin intermediul cromaticii, este sau tinde să devină o formă de muzicalizare a picturii. Experimentul futurist îi reţine în primul rînd atenţia. Marinetti preconizează «aeropictura», procedeu potrivit căruia obiectul este perceput în mişcare, ca şi cum ar fi surprins, din zborul unui avion, în desfăşurare; Boccioni este însă acela care va demonstra o susţinută preocupare pentru «stilul mişcării», estetica futuristă fiind o estetică a mişcării. Nu întîmplător, spre a atrage atenţia asupra teoriei obiectului în mişcare îşi intitulează lucrările *Dinamismul unui ciclist*, *Dinamismul unui automobil*, *Rezumatul plastic al mişcărilor unei femei* etc. În alte lucrări, Boccioni este preocupat să transcrie atît descompunerea formei sub impuls dinamic, cît şi compunerea acesteia, redobîndirea stării de inerţie. Gino Severini declară că în secolul nostru «obiecte nu mai există», pentru că artistul nu mai e preocupat de pildă de a înfăţişa «automobilul în viteză», cît «viteza automobilului». Dacă un asemenea mod de a concepe mişcarea în pictură nu putea să conducă spre opere durabile, experimentele s-au dovedit, în schimb, extrem de favorabile, pentru dezvoltarea desenului animat, a cinematografiei, în general. Brion acordă o atenţie particulară încercărilor de a produce simfonii cromatice prin intermediul unor aparate optice acţionate cu clape «Optofonul» sau «Claviluxul», făcînd ca succesiunea imaginei colorate să evoce succesiunea frazelor muzicale.

Sedus de experimentele tehniciste, Brion nu se opreşte asupra aportului pozitiv, sub raportul semnificaţiei, al futurismului care, afirmîndu-se ca o reacţie socială şi psihologică împotriva unei ambianţe ostile, nu va întrerupe legăturile ombilicale dintre artă şi viaţă, în doctrina lor fronda socială şi experimentul artistic izvorînd dintr-o necesitate obiectivă de a se sincroniza cu fenomenul social şi ştiinţific al epocii. Dificultăţile futurismului sînt analizate de Brion numai sub raport formal, în măsura în care mişcarea păstrează încă aparenţele dinamicii mecanice şi numai pentru a ajunge la concluzia că «mişcarea pură nu putea să fie reprezentată într-o modalitate

gratuită decît de arta abstractă». Mişcarea în arta abstractă este concepută într-un spaţiu bidimensional în care culoarea suplineşte cea de a treia dimensiune. De fapt, funcţiile culorii în epoca noastră sînt mult mai complexe, iar în imaginea artistică de o severă conciziune, valorile ei expresive sporesc.

Renaşterea a revoluţionat pictura prin introducerea uleiului. Epoca noastră, beneficiind de cuceririle tehnice, începe să folosească, uneori, noi culori industriale, ca latex-ul şi acrilicul care oferă nu numai calităţi şi noi nuanţe de culoare, dar indică, de asemenea, forme noi printr-o nouă optică de a picta. Culoarea, tinde să se aştearnă pe pînză în tonuri pure, compacte, renunţîndu-se, în cea mai mare parte, la procedeul valoraţiei, caracteristic artei renascentiste şi postrenascentiste. În cea mai mare parte a cazurilor, principiul potrivit căruia se deosebesc culorile este lumina, care determină spaţialitatea culorii, tonul acesteia. Pictorii moderni folosesc o lumină inventată, care este de obicei un ton clar, limpede, opus unui ton întunecat, o nuanţă caldă contrastînd cu o nuanţă rece.

Ceea ce-l interesează pe Brion, cu precădere, e faptul că, în acelaşi timp, culoarea are rolul de a sugera şi spaţiul, spaţialitatea rezultînd din contextul coloristic al unui tablou. Prin alternanţa culorilor se creează impresia unei anumite profunzimi, asociată de ideea de mişcare prin senzaţia optică de apropiere sau îndepărtare e culorilor. Herbin, pe care M. Brion îl citează, consideră că culoarea «posedă, în sine, o putere spaţială». Albastrul exprimă adîncimea, roşul se detaşează ca un alto relief, galbenul sugerează «radiaţia dinăuntru în afară», iar albastrul radiaţia «dinafară înăuntru». Căutările acestea conduc la renunţarea la spaţiul tridimensional şi la reprezentarea bidimensională a acestuia. Un constructivist de natură neoplastică, cum este Mondrian, reduce spaţiul la o suprafaţă bidimensională care pentru el înseamnă desemnarea unui nou spaţiu: spaţiul timp. Ar fi fost necesar să se determine relaţia dintre atitudinea realistă şi procedeul spaţializării bidimensionale, ca una din modalităţile de exprimare a acesteia, cu atît mai mult, cu cît mai persistă prejudecata că numai formula renascentistă ar fi specifică expresiei realiste. Ambele formule pot, în egală măsură, să exprime (sau nu) o atitudine realistă. Tridimensionalismul creează senzaţia vizuală de a transcrie realitatea, bidi-

mensionalismul o cucereşte în primul rînd cerebral, creînd iluzia pătrunderii în realitate. Orice poziţie unilaterală, exclusivistă, este dăunătoare. Orientări realiste există şi în alte arte decît cea europeană, care n-au cunoscut (şi nu cunosc) perspectiva plastică euclidiană, cum ar fi cele asiatice sau africane. Pe de altă parte, pe continentul nostru se cunosc orientări realiste în arta prerenascentistă. Iar acceptarea formulei de construire bidimensională a spaţiului nu anihilează formula renascentistă care-şi păstrează intacte resursele de figurare.

Brion nu întreprinde un examen unitar al problemei, dar exegezele sale consacrate unor pictori cuprind observaţii de mare finețe, premize productive pentru cercetări ulterioare. Printre altele, subliniază amploarea cunoscută în arta modernă de alb şi negru, care nu sînt propriu zis culori. Teoretic, albul este sinonim cu lumina pură, în timp ce negrul consemnează totala dispariţie a luminii. În pictura tradiţională, albul şi negrul erau folosite doar pentru a valorifica adecvat culorile. În vremea noastră, negrul şi albul dobîndesc atributele unor culori, apte de rafinate nuanţări cromatice, cu inefabilă capacitate de sugestie. Sînt numeroase tablourile construite în exclusivitate pe nuanţarea tonurilor de negru, alb, sau de gri, rezultînd din combinaţie de negru şi alb.

Cititorul nu poate să nu fie surprins de subiectivismul care colorează demonstraţia lui Brion în favoarea compoziţiei şi a tehnicilor artei abstracte. Tentativa de a fetişiza relaţia dintre mijloacele de expresie artistică şi progresele ştiinţei contemporane trebuie receptată cu spirit critic. Predilecţia pentru latura formală a problemei, l-a împiedicat să dezvăluie mai amplu reacţia socială, intelectuală şi psihologică a artistului în faţa gravelor probleme cu care se confruntă astăzi umanitatea şi a imprevizibilelor aspecte pe care zi de zi ni le ridică progresul ştiinţific. În egală măsură, trebuie relevat că acceptarea unor experimente ale artei abstracte — care se repercutează fericit asupra limbajului plastic — nu înseamnă o implicită acreditare a tuturor căutărilor, unele din acestea fiind produsul unui exihibiţionism, care, dacă nu este rezultatul impostură, reprezintă o excesivă cerebralizare a limbajului şi gramaticii plastice, eşuînd într-un divertisment facil chiar atunci cînd arborează ostentativ un caracter programatic. Care dintre soluţiile propuse de arta modernă

vor fi validate de timp? Încă nu se poate stabili. Se cuvine precizat, în continuare, că limbajul artei abstracte nu are valoare de panaceu, fiind doar unul din limbajele posibile.

Marcel Brion este conştient că orice tentativă de grupare a abstracţioniştilor în mişcări artistice este o întreprindere pîndită de numeroase riscuri; pentru că există artişti care au afinităţi mai mult sau mai puţin declarate, mai mult sau mai puţin sesizabile, cu o orientare sau alta, dar fără să se identifice cu nici una; alţi creatori, debutînd în sfera de influenţă a unei mişcări au evoluat în direcţii divergente. Operînd cu prudenţă, Brion întrevede totuşi posibilitatea depistării atît a unor «familii de spirite», grupări extrem de elastice, bazate pe afinităţile unui artist «cu cutare maestru, cutare „părinte" de la începuturile abstracţionismului», cît şi a unor «curente». Autorul distinge o direcţie artistică abstractă care «încă se mai asociază cu marile mişcări figurative moderne, impresionismul sau expresionismul, de exemplu». O altă orientare s-ar defini prin preocuparea de a stabili structuri plastice «de ordin raţional» ca neoplasticismul, caracterizată, încă, de o dominantă clasică de filiaţie cubistă. «Acest primat al inteligenţei şi al raţiunii» nu exclude însă emoţia. În fine, aformalismul (alţi cercetători îi preferă termenul informalism) prin abolirea totală a figurativului exprimă stările extreme ale emoţiei prin «strigătul pictural», formă de romantism «disperat». Brion nuanţează în fapt cele două mari direcţii detectate de Michel Seuphor: a «geometriei» şi a «algebrei», respectiv a «stilului» şi a «strigătului». În timp ce Brion fundamentează distincţiile sale pe ipostaze psihologice — şi acestea, aşa cum am văzut, caracterizînd formaţiuni etnico-rasiale — Seuphor intuieşte orizonturi stilistice geografice. Italia, Anglia, ţările scandinave, Belgia, ar favoriza «geometria», Germania, Statele Unite, Japonia — «algebra». Punctul de confluenţă al celor două direcţii ar fi Parisul, expresie a marii disponibilităţi a spiritului francez. Cele trei direcţii echivalează pentru Brion, în egală măsură, cu cele trei stadii prin care arta, eliberîndu-se de clasicismul figurativ, s-ar înălţa la atitudinea romantismului nonfigurativ, a emoţiei «pure», marcînd trecerea de la abstractizarea de grad secund la abstractizarea de gradul întîi. Mulţumindu-se să semnaleze existenţa acestor orientări fundamentale, Brion evită în analizele sale să grupeze artiştii în cadrul

lor, optînd pentru cercetarea fiecărei individualităţi artistice marcante, evidenţiind contribuţia adusă la închegarea unei şcoli sau la ilustrarea ei: Mondrian pentru neoplasticism, Delaunay pentru orfism, Malevici pentru suprematism etc.

Orice încercare de a surprinde tectonica artei abstracte şi a-i desluşi liniile de forţă pe care se dezvoltă trebuie raportată la contextul artei contemporane. În acest cadru, abstracţionismul contemporan se defineşte ca o orientare asocială, în opoziţie cu arta care-şi defineşte valoarea prin funcţionalitatea ei socială. Pe de altă parte, tentaţia de a defini arta abstractă drept o artă eminamente romantică este hazardată, fiindcă «romantic» şi «clasic» sînt tipologii care se fac deopotrivă simţite în toate formele de artă. Dacă aformalismul (expresionismul abstract) are un caracter preponderent liric (romantic), abstracţionismul de sorginte geometrică este predominant raţional (clasic). În primul caz abstracţiunea se operează prin subiectivizarea creaţiei, prin totala retractare a individualităţii în propria sa realitate; în al doilea, pictorul îşi anulează personalitatea într-o abstracţiune *obiectivistă*. De aceea, dacă s-ar năzui spre o delimitare a orientărilor fundamentale ale artei abstracte, ţinînd seama că aceasta are un caracter formalizant, ar trebui luată în considerare preferinţa creatorului faţă de maniera de vizualizare a imaginii plastice. Din această perspectivă, s-ar impune atenţiei două principale direcţii: *constructivismul*, căruia i-ar corespunde în linii mari imaginile geometrice, şi *aformalismul* (informalismul) ca o formă de exprimare a expresionismului abstract. Separarea nu este absolută, între cele două formule de spaţializare există multiple interferenţe, anumiţi artişti ilustrîndu-le cu egal succes pe amîndouă.

Concepînd arta abstractă ca un produs al propensiunii spiritului uman spre abstractizare, care acţionează cu forţa unei legi imanente, Marcel Brion acordă o redusă atenţie relaţiei dintre operă şi societate, factorilor obiectivi ce înrîuresc creaţia. Brion acceptă determinările sociologice nu ca pe un postulat fundamental pentru înţelegerea direcţiilor de dezvoltare ale spiritului creator, ci doar ca pe explicaţii particulare, în cazuri de excepţie. Potrivit acestei viziuni amendabile, factorii sociali numai

 uneori reverberează asupra operei de artă şi o informează

într-o modalitate specifică. Referindu-se la condiția creatorului contemporan, Brion își reafirmă punctul de vedere: «Necesitatea de a construi, nu în concordanță cu vechile imperative, ca pînă acum, ci în conformitate cu noile legi pe care omul nou și le dictează pentru a-și stabili relațiile cu natura, o lume plastică nouă care să fie ea însăși reflecția a ceea ce există — în sufletul de astăzi etern și specific numai timpului nostru, necesitatea aceasta deci stă la origine, *dacă nu a artei abstracte, despre care s-a văzut pînă acum că ea corespunde unei constante, cel puțin unor forme* care pot, în același timp, să arate neliniștea umană și efortul pe care-l face omul pentru a supune această neliniște» (sublinierea noastră). Ori de cîte ori acordă atenție acestor aspecte, comentariile autorului sînt percutante. Picturile lui Viera da Silva, «populate de umbre fugitive și hărțuite», exprimă sentimentul multor oameni că «au de trăit într-o lume dislocată, detracată, dezechilibrată, în care locul fiecăruia a devenit nesigur și precar . . .» Este, printre altele, de acord cu pictorul englez John Bigge, unul dintre principalii reprezentanți ai grupării *Unit One*, care semnala, cu inchietudine, statutul incert al individului în societatea capitalistă. Intuiția lui Brion este surprinzătoare mai ales cînd semnalează faptul că suprarealismul și abstracționismul sînt fundamentate, în fond, pe «două doctrine de evaziune sau de mîntuire pe care secolul nostru și le propune pentru a-și depăși anxietatea». Brion nu s-a înălțat, însă, pînă la o explicație unitară și cuprinzătoare a cauzelor sociale care și-au pus sigiliul lor pe mișcarea artistică occidentală. «Nici nu e cu putință — releva Venturi — să se deosebească din punct de vedere critic creația unui artist, fără a cunoaște pe deplin condițiile istorice în care a trăit», întrucît prin opera sa acesta participă «aderînd» sau «revoltîndu-se» la viața epocii.

O asemenea explicație se putea obține numai inițiind o analiză a contradicțiilor societății occidentale care dobîndesc o extremă gravitate, o dată cu intrarea orînduirii capitaliste în stadiul ei imperialist, accentuate prin apariția sistemului socialist. În acest context, condiția socială și etică a individului este produnc efectată, omul fiind supus unui continuu proces de alienare. Capitalismul produce modificări sensibile în sfera relațiilor sociale, cărora individul le este aservit pînă la distrugerea personalității,

fiind redus, în acest complex și dur angrenaj, la condiția unui obiect oarecare. Sociologul Durkheim intuise faptul că civilizația epocii imperialiste este o civilizație «a obiectului», propunînd chiar ca faptele sociale să fie tratate ca relații între obiecte oarecare. Desigur soluția propusă nu poate fi acceptată, dar ea demonstrează că omul societății capitaliste a luat cunoștință de alienarea condiției sale umane, de contopirea sa cu masa, de procesul de reificare la care este supus, ceea ce i-a creat starea de anxietate care domină întreaga cultură occidentală. Léger surprinde în operele sale tocmai acest aspect, construind personaje obiecte-roboți care se deosebesc abia perceptibil de peisajul industrial în care sînt plantate. Chiar în compozițiile menite să surprindă aspectele delicate ale vieții sociale — o femeie în fața oglinzii de pildă — omul este prezentat ca un ansamblu de mecanisme, iar mișcarile sale au rigiditatea și simplitatea mișcărilor mecanice. Depersonalizarea omului, topirea sa într-o masă amorfă, este reflectată în alte tablouri prin reducerea figurii umane la un contur mai mult sau mai puțin definit, adeseori la o simplă pată de culoare. În sculpturile lui Giacometti, trupul omului devine filiform, ca și cum ar fi strivit de mediul ambiant. În timp ce arta renașterii se străduise să definească omul delimitîndu-l pregnant de restul naturii, în arta burgheză contemporană o bună parte dintre artiști sînt preocupați să sugereze tot ceea ce dizolvă omul în natură și relevă caracteristica sa de masa socială informă.

Arta, alături de toate celelalte discipline umaniste, reflectă în mod incontestabil, repercusiunile acestei situații complexe, care ridică noi probleme și propune alte soluții decît perioada precedentă. Locul artei în sistemul valorilor spirituale contemporane constituie una din gravele, tulburătoarele preocupări ale teoreticienilor diferitelor arte, dar și ale filozofiei culturii, arta trebuind să-și redefinească menirea și să-și reafirme funcția socială modelatoare. «*Civilizația* — sublinia Francastel — *este un tot și, mai mult sau mai puțin, orice modificare substanțială a atitudinii umane se repercutează asupra tuturor activităților contemporane și, în deosebi, asupra celor care, ca artele, tind, în aceeași măsură ca și alte limbaje, către o expresie simbolică a gîndirii colective a generațiilor*». Evident, omul nu poate suporta umilitoarea condiție, la care l-a redus

societatea capitalistă, și cu atît mai mult artistul, conștiința sensibilă a timpului său. «*Rebeliunea artiștilor împotriva societății burgheze* — remarca Argan — *și curajoasa lor trecere în avangarda progresului au semnat nașterea artei moderne*».

Revolta socială poate lua forme active, militante, comunicate într-o artă ca cea a umanismului socialist sau într-o artă prospectivă, profund angajată ca în cazul lui Picasso de pildă. Ea poate adopta, însă, și forme de protest pasiv, înlocuind cultul omului cu cultul eului și al singularului. Recluziunea artistului în propriul eu este, în esență, rezultatul presiunilor exercitate asupra sa de condițiile societății capitaliste. Această ultimă formă de manifestare a condus și conduce, în general, spre arta abstractă. Marcel Brion însuși remarca odată că dorința omului de a se despărți de natură și de formele sociale organizate stă la baza artei abstracte. Această dorință provine «*din faptul că natura i se pare ostilă, plină de primejdii și pentru că acest om nu se simte la adăpost decît atunci cînd își construește un univers de forme nenaturale pentru a se refugia în el*». Această reacție artistică reprezintă gestul decisiv al unei categorii de creatori de a exista, de a-și apăra individualitatea. Arta abstractă are un acuzat caracter individualist și în atmosfera generată de primul război mondial echivala cu un act de salvare, cu o modalitate de supraviețuire. Același caracter și o identică semnificație au în literatură scrierile lui Dos Passos, Hemingway, Joyce, D.H. Lawrance etc. Protest împotriva burgheziei, arta abstractă a fost inițial privită de capitalism cu ostilitate, în cel mai bun caz cu suspiciune. Lionello Venturi *(Istoria criticii de artă)* arăta, că Roger Fry, criticul de artă care a prezidat în 1910 la Londra una dintre primele mari expoziții de artă modernă (la Grafton Galleries) «și-a pierdut, din pricina aceasta, toată autoritatea în ochii claselor sus-puse, dar a devenit idolul și mentorul noii generații de pictori». Inadaptabilitatea socială, revolta împotriva civilizației industriale străbat ca un fir ariadnic arta modernă. Artistul, dorind o eliberare din catenele condiției sociale, explorează toate stadiile ființei sale care depășesc sfera plină de anxietate a conștiinței.

Revolta convertită în asociabilitate stă și la baza aformalismului, curent care a cunoscut o extrem de largă expan-

siune în special în perioada de după al doilea război mondial. Aformalismul nu are un program de acțiune, n-are o platformă ideologică definită ci are, mai degrabă, conștiința debusolării, nu recomandă integrarea socială a individului, ci consemnează numai trista singurătate a acestuia. Este simptomatic faptul că aformalismul a devenit contagios în special în acele țări în care modul de viață capitalist își exercită cu cea mai mare energie funcția represivă și dezumanizatoare. Aformalismul se consideră a fi o artă de avangardă. Prin poziția ideologică și politică adoptată, artiștii respectivi delimitează, mai degrabă, zona cea mai anxioasă, dar și capitulantă a artei contemporane. Individualismul aformaliștilor nu mai are caracterul unei resurecții, ci al unei izolări indiferentiste. Dintr-un gest de condamnare, a devenit un gest de acceptare a societății burgheze, care, din acest moment, sprijină proliferarea abstracționismului în artă. Consecințele protestului pasiv, a izolării artistului, asupra funcțiilor semnificative ale operei de artă sînt dintre cele mai profunde. În primul rînd, artistul nu mai aspiră spre un program artistic bazat pe o ideologie bine cristalizată, înlocuindu-l cu confesarea propriilor neliniști. Grupările artistice nu mai sînt unificate printr-o concepție solid fundamentată ideologic, ci conturate pe baza unor vagi afinități de idei. Fericita expresie a lui Umberto Ecco *(La struttura assenta)*, «metaforă epistemologică» poate caracteriza climatul teoretic alunecos, specific celor mai multe tendințe din arta abstractă. Implicit, semnificațiile operei de artă slăbesc. Semnificațiilor largi, generalizatoare, li se substituie semnificația limitată a artistului în cadrul societății sale, problematica destinului uman este de cele mai multe ori înlocuită cu problematica destinului individului în calitate de creator. Sugestiile operei nu mai acoperă vaste zone ale gîndirii și sensibilității, ci se proiectează pe plan îngust. În general, arta abstractă pornește de la premiza că omul poate să fie absent într-o operă în calitate de model, fiind prezent mai mult sau mai puțin, doar în calitate de creator, fapt care emaciază sensibil valoarea de semnificație a operei sale.

În linii mari, *Arta abstractă* izbutește să ofere o imagine de ansamblu asupra caracteristicilor formale ale unuia dintre cele mai puternice curente ale artei moderne.

Inițiată de pe principiile metodologice ale criticii formaliste, exegeza lui Brion, bazată pe unele analize remarcabile, tinde spre descifrarea unor «instincte artistice» atemporale, anistorice. Metoda critică adoptată generează și limitele studiului în determinarea istoricității acestui fenomen artistic specific dizolvantei crize a gîndirii și sensibilității lumii capitaliste contemporane. Acceptînd-o ca pe o premiză de discuție, cartea lui Marcel Brion, semnalînd una dintre cele mai zbuciumate etape ale marii aventuri spirituale a timpului nostru, își îndeplinește finalitatea propusă: aceea de a invita la o profundă meditație asupra funcției artei în societatea contemporană.

BALCICA MĂCIUCĂ

O CERCETĂTOR AL LUCRURILOR, NU TE MULȚUMI SĂ CUNOȘTI LUCRURILE AȘA CUM LE-A PRODUS NATURA ÎN MOD OBIȘNUIT, CI CAUTĂ SĂ CUNOȘTI ORIGINEA LUCRURILOR CARE SÎNT DESENATE ÎN SPIRITUL TĂU.

LEONARDO DA VINCI

I. NATURA ȘI CARACTERELE ARTEI ABSTRACTE

Ce este arta abstractă? Ori de cîte ori sîntem nevoiți să definim natura unei arte, constatăm numaidecît că ne trădează cuvintele. Cele pe care le folosim provin în primul rînd din vocabularul estetic, care nu redă întotdeauna ceea ce e dur, limitativ, echivoc în ele și cînd dorim să studiem, așadar, un fenomen viu, în mișcare, maleabil, ne izbim în mod dureros de rigiditatea, de uscăciunea, de sărăcia vocabulelor care lasă în umbră, adesea, elementele cele mai importante, pentru că tocmai pe acestea le putem cuprinde atît de greu într-o definiție. Cînd termenii sînt împrumutați din vorbirea populară, au poate mai multă naturalețe și spontaneitate, dar nu trebuie să ne închipuim că vor putea exprima caracterele esențiale. Mai mult, ei reprezintă de obicei o atitudine de opoziție, de zeflemea, de refuz. Ar părea deci ciudat să ne vedem siliți a defini diversele forme de artă prin niște epitete care aveau ca scop să le defăimeze, să le condamne.

Istoria a consemnat evenimentele care au dat naștere cuvintelor *cubism*, *impresionism*, *fauvism*. Împrejurarea cu ocazia căreia ele au fost pronunțate pentru prima dată este acum de domeniul anecdotei. În ceea ce privește cuvîntul *artă abstractă*, nu știu în ce împrejurare a început să fie folosit. El este puțin potrivit pentru a

caracteriza formele de artă la care se aplică, şi dacă ne servim de el, o facem din lipsa unui cuvînt mai potrivit, care să se adapteze mai bine la obiectul său. De altminteri este tot atît de arbitrar să se spună şi *artă non-figurativă* sau *artă non-reprezentaţională*, de vreme ce orice operă de artă este o *figură*, de vreme ce orice operă de artă reprezintă ceva, chiar şi atunci cînd ea nu se reprezintă decît pe sine însăşi. Chiar şi reprezentarea obiectului celui mai puţin material posibil, un vis, bunăoară, este tot o reprezentare. Trebuie deci să stabilim de la început principiul că aceşti termeni sînt folosiţi aici cu semnificaţia care li se atribuie în mod obişnuit, dar că ştim foarte bine să ne folosim de ei pentru că nu există alţii mai potriviţi, tot aşa cum spuneam *gotic*, *baroc*, *rococo*, fără să discutăm valoarea reală a cuvintelor, ci acceptîndu-le, cum se spune în termeni bancari, pentru acea *face-value* a lor, adică pentru valoarea convenţională pe care o au în vorbirea de fiecare zi.

Mă îndoiesc că s-ar putea crea vocabule mai adecvate, căci ordinea fenomenelor pe care termenul acesta este chemat să le cuprindă şi să le denumească este atît de complexă încît descurajează ingeniozitatea lingvistului. Trebuie să admitem deci că *artă abstractă* nu este un termen mai expletiv decît este, pe de altă parte, *artă barocă*. Este o etichetă care se pune pe o mulţime de opere cu semnificaţii foarte diferite şi numai din necesităţi de exprimare. Dacă am vrea să discutăm accepţiunile posibile ale cuvîntului *abstract* şi ale contrariului său (în aparenţă): *concret*, ne-am vedea antrenaţi într-o dezbatere fără sfîrşit.

Ce înseamnă abstract? Ce înseamnă concret? Să nu-i întrebăm cumva pe filozofi, căci ne derutează, cu siguranţă. Să nu uităm, de altfel, că aceste cuvinte sînt nişte recipiente în care fiecare, sau majoritatea, deşartă ceea ce îi place lui. Am văzut, cu cîţiva ani în urmă, o expoziţie de artă abstractă care-şi revendica titlul de

artă concretă [1], folosind ca epigraf acest text din Jean Arp, care preciza intenţia organizatorilor expoziţiei: « Înţeleg să se numească abstract un tablou cubist, căci unele părţi au fost eliminate de la obiectul care a servit drept model pentru acest tablou. Dar găsesc că un tablou sau o sculptură care n-au avut vreun obiect drept model sînt şi ele tot atît de concrete şi de materiale ca şi o frunză sau ca şi o floare. » Lucrul acesta este foarte adevărat. El stăruie deci asupra adevărului că tabloul sau sculptura este un *fapt* concret: fapt indiscutabil şi, în acest sens, denumirea grupului care expunea la acea epocă, sub acest termen, se potriveşte deopotrivă tuturor celorlalte manifestări de artă zisă abstractă. Cu toate acestea, atunci cînd Theo van Doesburg folosea calificativul de *artă concretă*, el îi dădea un sens în acelaşi timp mai larg şi mai precis. (Vom vedea mai tîrziu — cînd vom studia textul pe care l-a publicat în 1919 în revista olandeză de filozofie *Het Tijdschrift voor Wijsbegeerte*, text al cărui manuscris datează din 1917 şi ale cărui note pregătitoare încep chiar din 1915, care a fost apoi publicat, în Germania, sub titlul *Grundbegriffe der neuen Gestaltenden Kunst* [2] *(Noţiuni de bază ale artei plastice moderne)* — vom vedea, deci, accepţiunea pe care o dă Van Doesburg cuvîntului concret). Artistul a rezumat toate aceste idei în următoarele fraze foarte explicite: « Pictura noastră este o pictură concretă şi nu abstractă, pentru că noi am depăşit perioada de căutări şi experienţe speculative. În căutarea purităţii, artiştii erau nevoiţi să abstragă formele naturale care marcau elementele plastice, să elimine formele « natură » şi să pună în locul lor formele « artă ». Pictură concretă şi nu abstractă, pentru că nimic nu este mai concret, mai real, decît o

[1] La Galeria Drouin, la Paris, în luna iulie, 1945 (Notele aparţin autorului. Explicaţiile traducătorului sînt notate aparte).

[2] Publicat în 1924, de către Albert Langen Verlag, la München.

linie, decît o culoare, decît o suprafață. Este concretizarea spiritului creator. »

Există aici o confuzie și un echivoc care se cuvin înlăturate de la început, în orice discuție despre Arta Abstractă, căci altfel dezbaterile s-ar prelungi la nesfîrșit, fără nici un rost. Trebuie deci să stabilim, în prealabil, că opera de artă, *operă de artă ca atare*, nu este abstractă, ci concretă. Ea este un *obiect*, ceea ce o abstracție nu poate să fie. Abstracțiunea intervine în procesul creației sale: aceasta este una dintre condițiile acestei creații. Și nici chiar gîndirea tabloului nu este abstractă, în afară de cazul, poate, cînd este vorba de reprezentarea unor forme matematice sau geometrice, ci numai elaborarea sa, precum și perioada de creație care duce la zămislirea operei de artă, deși această elaborare și această creație sînt, în ele însele, cu desăvîrșire concrete. Este tot așa de absurd să se pună față în față acești doi termeni, pentru a stabili astfel opoziții ireductibile, după cum este abuziv să se dea contururi absolute termenilor de *romantism* și de *clasicism*.

Fenomenul de abstractizare, după cum spuneam, se manifestă în procesul de creație artistică, și el aparține constantelor spiritului uman. Pentru a vedea cît de evident apare acest lucru, este de ajuns să facem o plimbare prin sălile unui muzeu. Cele două tendințe profunde ale elanului creator, invenția și reproducerea, sînt reprezentate aici, și după cum una sau alta dintre aceste tendințe a fost predominantă, arta acestei epoci a fost mai înclinată spre figurativ sau spre nonfigurativ. (Precizăm, afirmînd, în ciuda a tot ce mai este încă arbitrar în acest conflict, că anumite arte sînt axate *în mod principal* — dar nu exclusiv — sau pe reprezentarea *obiectului exterior*, luat ca model al tabloului, și ale cărui forme sînt, deci, în mod firesc împrumutate din repertoriul formelor vizibile, perceptibile prin simțuri, sau pe reprezentarea *obiectului interior*, care s-a format în spiritul artistului, independent de experiența pe care a avut-o cu obiectele exte-

rioare, reprezentarea autonomă, care nu este legată de nici un prototip natural.)

Este evident că orice pictor, fie el chiar și cel mai *fotografic* (și fotograful însuși poate deforma tot atît de liber ca și pictorul), transformă în permanență modelul, chiar și atunci cînd intenția sa este strict realistă. La artiștii care se cred cei mai severi și mai fideli realiști, intervine, la un anumit moment, poezia realului, care le saturează tablourile, ridicîndu-le aproape pînă la un fel de irealitate [1] Nu există deci o artă atît de abstractă în care artistul să se îndepărteze prea mult de forma vie. Abstractizarea, de altfel, nu este refuzul vieții; ba dimpotrivă, ea substituie vieții obiectului exterior, care este mort după ce trece în tablou, ca o simplă reproducere realistă, viața obiectului interior, pe de o parte, și pe de alta viața tabloului însuși care este o proiectare a obiectului interior.

Între obiectul exterior și obiectul interior rămîne un contact pe care-l găsim în titlurile tablourilor, titluri care, cu excepția unor cazuri, nu relevă fantezie sau vreo mistificare, ci leagă o asemenea operă abstractă, și lizibilă, așa abstractă cum este, de o imagine sau de un sentiment care « a inspirat » tabloul, tablou care însă nu este reprezentarea lor. *Portul Crotoy în zori*, de Manessier, sau *Gospodinele în zori*, de Bazaine, nu sînt cîtuși de puțin un peisaj sau un portret în accepția pe care pictorii figurativi o dau acestor cuvinte. Este evident aici că impresia produsă de vederea (ideea însăși este suficientă) portului a slujit ca fundament și punct de plecare lui Manessier, după cum vederea femeilor în piață a putut, prin construcția schematică pe care o sugerează, să « inspire » tabloul lui Bazaine. Este interesant să relatez, așa cum mi-a povestit acest pictor, că percepția unui peisaj, cu arbori și apă, animat de înotători, a putut, după trecerea a zece ani, să dea naș-

[1] Este cazul, mai ales, al pictorilor francezi « ai realității », din secolul al XVII-lea.

tere unui tablou în care nu există nici arbori, nici apă, nici înotători, propriu-ziși, ci toate acestea la un loc, contopite într-o impresie oferită nu de percepția imediată, ci de amintire, elaborată deci, timp îndelungat, în subconștient, de către inteligență și sensibilitate.

Este cu totul inutil să căutăm într-o pictură abstractă o deformare sau o stilizare a obiectului real, ca în cubism: procesul de abstractizare nu este de loc analog cu procesul de stilizare. Cubismul lucrează asupra obiectului inițial: Arta Abstractă îl elimină, sau nu-l reține decît ca emoție, ca șoc motor. În felul acesta mulți pictori abstracți sînt tributari mai mult Impresionismului decît construcției clasice. Kandinsky a fost «iluminat» de o căpiță a lui Monet, dar el a înțeles că Impresionismul nu mergea prea departe și că trebuia prelungit pînă la posibilitățile sale extreme. În domeniul sensibilului, nu în cel al intelectului.

Această apropiere stabilită între Cubism și Arta Abstractă crează un echivoc care trebuie înlăturat imediat dacă vrem să nu producem cea mai neplăcută eroare. În preocupările care au inspirat aceste două forme de artă nu există nici un punct comun. Ba dimpotrivă, este vorba de mișcări divergente, operînd în direcții opuse. De altfel e și ușor de apreciat, după rezultate; în vreme ce Cubismul era, de fapt, ultima tentativă făcută de arta figurativă, nu pentru a se debarasa de figură, ci pentru a-i da alte mijloace de expresie, Arta Abstractă de astăzi întoarce în mod deliberat spatele figurii ca atare și o suprimă. Dacă ni se pare că deslușim o oarecare asemănare între unele pînze cubiste și unele pînze abstracte contemporane este de ajuns să reflectăm la intențiile care au guvernat nașterea acestor opere pentru a constata că aici este vorba de fenomene nu numai deosebite, dar și contrastante.

Să stabilim deci, ca principiu absolut, la începutul cercetărilor noastre, contradicția completă care există între Cubism și Arta Abstractă *pură*,

aceasta din urmă propunîndu-și o modalitate de a reprezenta cu totul străină de cea folosită de Cubism. Și să precizăm, în același timp, că de fiecare dată cînd vom vorbi despre o artă abstractă va fi necesar să precizăm dacă e vorba de o artă abstractă pură, comparabilă adică cu aceea practicată astăzi de artiștii pe care-i grupăm sub acest termen, sau de o artă de abstractizare de gradul doi, care constă în a lua o formă naturală și a o schematiza, a o stiliza, fie din motive de ordin psihologic, fie din motive de ordin plastic. Considerat din acest punct de vedere, Cubismul poate fi socotit o artă de abstractizare de gradul doi. Faimoasa frază a lui Cézanne: «în natură totul se reduce la sferă și la cub», atît de mult și așa de greșit exploatată pînă a fost deformată și desprinsă din contextul său, a servit drept evanghelie cubiștilor. Pentru o bună parte din ei, ea a constituit cauza dorinței lor de a reduce formele naturale, perceptibile, la această fundamentare pe sfere și cuburi pe care lecția lui Cézanne, nu însă și exemplul său, în afară poate de perioada Gardanne [1], i-a determinat s-o caute. Dar această căutare este, în esența sa, intelectuală; ea provine dintr-o operațiune a inteligenței și nu a sensibilității, în timp ce sensibilitatea, în aceeași măsură, ba chiar mai mult decît inteligența, stă la originea picturii abstracte. Bernard Dorival a definit foarte bine acest lucru [2], și a subliniat influența geometrului Princet asupra cubiștilor. Spiritul auster, firesc spaniolilor, se remarcă într-o mișcare la originea căreia găsim, ca personalități esențiale, pe Juan Gris și Picasso. După cum Juan Gris spunea: «un tablou care nu are intenția de a reprezenta ceva este, după părerea mea, ca un studiu tehnic rămas neterminat», tot așa Picasso nega posibilitatea existenței unei arte

[1] Este vorba de mica așezare din sudul Franței, Gardanne, la zece kilometri de Aix, unde Cézanne locuiește între 1885 și 1888. (N. T.)

[2] *Les Étapes de la peinture française contemporaine*. Volumul al doilea: *Le Fauvisme et le Cubisme*, Paris. 1944.

abstracte, ceea ce arată limpede cît de mare este greşeala ce se face astăzi cînd Picasso este considerat pictor abstract. « Nu există artă abstractă, afirma el. Trebuie întotdeauna să începi cu ceva. Apoi poţi fără nici o grijă să faci să dispară orice aparenţă a realităţii, deoarece idea de obiect a lăsat amprenta sa de neşters... Omul este instrumentul naturii; ea îi impune caracterele ei, aparenţa ei. »[1]

Se întîmplă de asemenea ca procesul de abstractizare, pe care l-am definit şi care pornea de la obiectul real, de la forma naturală, să fie inversat, chiar în Cubism, îndeosebi la Juan Gris, din care Bernard Dorival citează o frază semnificativă. « Dintr-un cilindru eu fac o sticlă. » În orice caz, fie că e vorba de a transforma sticla iniţială în cilindru, fie că, dimpotrivă, gîndind la cilindru pictorul îl figurează sub forma unei sticle, aici tot timpul avem de-a face cu o operaţiune spirituală. Fraza magnifică a lui Braque, care este, fără îndoială, a unui mare clasic francez şi la care Poussin ar fi subscris, fără să ezite: « Simţurile deformează, dar spiritul formează », rezumă în mod perfect toate tendinţele şi toate aspiraţiile Cubismului. Inteligenţa vrea să substituie ordinea sa ordinei din natură, fie « trucînd » natura, fie eliminînd-o complet, fie înlăturînd mărturia simţurilor.

« El face apoi apel la procedeele de care se slujiseră artiştii din Islam pentru a transforma viaţa într-un joc pur de forme şi de culori. Credeţi, spune el, că pe mine mă interesează dacă tabloul acesta reprezintă două personaje? Aceste două personaje au existat, dar nu mai există... Pentru mine nu mai sînt două personaje, ci forme şi culori, declara el, fără ocolişuri într-o zi. Din această primă contradicţie s-a născut o a doua. Nu mai există pentru mine decît forme şi culori, spunea el, dar apoi adăuga: Să ne înţelegem bine, forme şi culori care rezumă totuşi ideea celor două personaje şi păstrînd

[1] Citat din Dorival, opera menţionată mai sus.

vibraţia vieţii lor. Picasso refuză şi el intelectualitatea pură. Şi nu numai că nu renunţă la imaginea concretă, dar nu încetează nici de a urmări o anumită traducere a naturiii. Chiar şi în operele sale nonfigurative el manifestă o tendinţă de a revela relieful, profunzimea, materia şi uneori ajunge chiar să dea aparenţa naturii, atît de mare este puterea ce-o are asupra lui pasiunea adevărului. Şi cu toate acestea i se întîmplă să nege cu totul natura, mai mult decît oricare alt cubist... Mai mult decît oricare alt artist, Picasso se mişcă cu uşurinţă într-un irealism excesiv: lui nu-i place numai să decepţioneze ochiul cu forme care să nu aibă vreo legătură cu cele reale, ci şi să înşele spiritul, reprezentînd obiecte care nu sugerează ceea ce reprezintă şi nu reprezintă ceea ce sugerează. Natura lui Picasso este o natură trucată. »[1] În cubism, « trucarea » naturii ajunge, se înţelege, la ceva care este contra-natură; şi atunci, ne întrebăm, oare Purismul în ce manieră îşi va stabili relaţiile sale cu natura? Pentru a reconstrui lumea lor, Ozenfant şi Jeanneret, procedînd la o neprejudiciată examinare a propriei lor sensibilităţi, fac *tabula rasa* tot ceea ce educaţia şi legăturile cu viaţa a putut să depună sub forma unor accidente memorabile în intelectul lor, adică tot ceea ce propria lor sensibilitate nu pare să fi creat numai pentru nevoile lor. În credinţa arzătoare ce-i stăpîneşte ei nu acordă încredere decît la ceea ce sufletul sensibilităţii lor, dacă se poate spune aşa, desemnează ca pe nişte elemente prime şi ultime ale plasticei... Este vorba despre acea purificare necesară prin care uitarea, adesea repetată în cursul perioadelor artistice, determină întoarcerea necesară a eforturilor detergente, asemenea celor ale lui Ozenfant şi Jeanneret. şi oare, pentru că perfecţiunea nu se obţine decît prin forţa sacrificiilor, operele lui Ozenfant şi Jeanneret ne apar lipsite în mod hotărît de toate amănuntele para-

[1] Dorival *op. cit.*, pp. 236-237.

zitare? Tot ce ține exclusiv de realitatea pur vizuală este în mod riguros lipsit de orice preponderență și situat fără nici o milă pe locul secundar, singurul la care are dreptul cultul specific al simțurilor. Independent de caracterul său pedagogic, Purismul lui Ozenfant și Jeanneret atinge domeniul celei mai intime emoții de care omul este capabil, pentru că el se sprijină esențialmente pe percepția sensibilă a marilor baze plastice cu care noi am flatat natura, cum spunea și Hegel.

Maurice Raynal vede în efortul purist « o chemare pur și simplu la ordine a naturii umane ». În ceea ce privește raporturile acestei școli cu arta abstractă propriu-zisă, este interesant mai ales de remarcat că formele se golesc singure de orice referință la obiectul figurativ. Însăși *purificarea*, la care acești pictori par să aspire, constă în a merge dincolo de obiect, pînă în momentul în care forma « pură » își este suficientă sie însăși. Dar ei tot mai insistă asupra raporturilor strînse pe care înțeleg să le mai păstreze cu natura.

Manifestul purist insistă de asemenea asupra faptului că « tabloul se străduiește să născocească mai mult decît face realitatea ». Aceasta i-ar apropia din nou de adevărata pictură abstractă, căreia purismul nu-i aparține, totuși, din pricina adeziunii sale constante la imaginea naturală prealabilă. El neagă, în același timp, că ar constitui o estetică. Și nu pretinde decît că se străduiește să ajungă la « epurarea limbajului plastic ». Potrivit cuvintelor însești ale manifestului « arta puristă trebuie să perceapă, să rețină și să exprime invariabilul », acest invariabil pe care Maurice Raynal, la rîndul său [1], îl regăsește în operele lui Ozenfant și Jeanneret, ca fiind « scopul artei grave » și a cărui căutare, spune el, « îi silește să facă din operele lor niște demonstrații tot mai complete și mai strălucite ale adevărurilor cunoscute. Aceasta este caracteristica geo-

[1] *L'Esprit Nouveau*, nr. 7.

metriei; ar putea să fie și a unei metode artistice. Astfel, operele celor doi artiști sînt niște teoreme care își propun să clasifice cu tot mai multă luciditate evoluțiile posibile ale acestei invariabilități plastice care poruncește destinelor naturii. »

Cu acești pictori revenim deci la natură, dar nu pentru a-i împrumuta efectele ei fugitive, cum făceau impresioniștii, ci pentru a surprinde marile legi care guvernează în același timp cunoașterea lumii fizice și estetice. Dacă Purismul face apel la sensibilitate, în reînnoirea și reîmprospătarea unei viziuni dezbărate de banalități, el presupune de asemenea, ca și Cubismul, o așezare pe baze geometrice, o fundamentare pe forma pură, forma esențială. Elaborînd o alchimie a numerelor, care ne întoarce la tratatele Evului Mediu și ale Renașterii, asupra « proporției divine » și a « secțiunii de aur », puriștii afirmă existența unei frumuseți absolute, a unei perfecțiuni universale, de care ei încearcă să se apropie deopotrivă prin mijloace științifice și prin mijloace picturale. « Un tablou este o ecuație. Cu cît elementele sînt mai just dispuse între ele, cu atît coeficientul de frumusețe tinde să existe ». De aici vine această înăsprire, această împietrire a sensibilității, deși tocmai acesta ar trebui să fie elementul primordial al creației artistice. Dar, în același timp, este cu totul spre cinstea puriștilor faptul că ei au aspirat, cum spune Maurice Raynal, să « determine științific în ce măsură Estetica ar trebui în viitor să țină seama de reacțiile sensibile, de acele reacții prin care sensibilitatea și înțelegerea dau adevărata măsură a posibilității umane... »

Această rigoare « constructivă » și « științifică » pe care o întîlnim la puriști este tocmai cea care le place arhitecților — unul dintre acești puriști, de altfel, este chiar Le Corbusier — și în teoriile acestei mișcări se recunosc principiile acestui mare ziditor modern, dar ele sînt tot atît de departe de arta abstractă pe cît este, la rîndul

 său, Cubismul. Prea exclusiv matematic și geo-

metric ca să înceteze de a fi legat de figură, Purismul era incapabil să dea naştere unei veritabile arte noi, vie şi vitale. El a adus totuşi mari servicii epurînd *limbajul plastic*, ca şi Cubismul, de altfel, şi în formaţia pictorilor abstracţi de astăzi se discerne ca o etapă utilă poposirea unora dintre ei în apele Cubismului sau ale Purismului. Cu toate acestea era necesar să se evadeze de aici pentru a se ajunge la eliberarea totală, care este ţelul şi raţiunea de a fi a artei abstracte.

Totuşi Cubismul nu trebuie considerat ca precursor sau ca înrudit cu Arta Abstractă, ci numai ca exponent al acestei *arte de abstractizare*, pentru care abstractul ca atare nu este nici un punct de plecare, nici o ţintă. Fie că facem cu o sticlă un cilindru sau cu un cilindru o sticlă, căci în felul acesta s-ar putea rezuma pe scurt metodele cubismului, în aceste două operaţii e vorba întotdeauna doar de un fel variat de a trata figura: figura însă e mereu prezentă. Şi tocmai pentru că ea este în acelaşi timp un suport, o limită şi o tentaţie, Cubismul n-a putut supravieţui, vreau să spun că a abandonat prea repede legile severe pe care şi le impusese şi pe care le găsim enunţate, de exemplu, în cartea lui Gleizes şi Metzinger [1], care proclamă domnia exclusivă şi intransigentă a intelectului, prin formule ca acestea: « lumea vizibilă nu devine lume reală decît prin acţiunea gîndirii ». Asupra rolului gîndirii în expresia plastică sînt multe de spus, dar este uşor de văzut că tocmai această intransigenţă condamnă Cubismul la sterilitate. Cubismul ne interesează, desigur, pentru elocvenţa sa doctrinară şi pentru valoarea reacţiei sale împotriva Impresionismului; este un fenomen de epocă de o valoare şi de o semnificaţie considerabile. El s-a debarasat cu totul de o mulţime de prejudecăţi şi de facilităţi academice şi a oferit o şcoală de rigoare artiştilor care nu se mai puteau mulţumi să picteze « mica sen-

[1] *Du Cubisme*, Paris, 1912.

zaţie ». În acest sens, el a fost necesar, după cum era necesar ca el să nu reţină prea mult timp pe pictorii pe care-i atrăsese. Dar Cubismul ne mai interesează şi dintr-un alt punct de vedere, şi anume din acela că el se leagă prin idealurile şi prin mijloacele sale de una dintre constantele spiritului uman, *spiritul de abstractizare*, care se manifestă în artă, alternativ sau simultan cu *spiritul de figurare*.

Spiritul de figurare se pare că nu are nevoie să fie definit. Pentru a şti ce este, e suficient să parcurgem sălile unui muzeu, pline de peisaje, naturi moarte, portrete, compoziţii, alegorii, scene pitoreşti, istorice sau religioase. Vom spune că este figurativă orice artă care are ca subiect o figurare, oricare ar fi ea, a unui om sau a unui arbore, a unui obiect sau a unei părţi din natură, pe care artistul îşi propune s-o reprezinte în tabloul său, şi, în anumite cazuri, chiar s-o *reproducă* cu cea mai mare fidelitate. În ce măsură este realizată marea fidelitate nu ne interesează: este de ajuns că exista aici intenţia reprezentării, fie chiar şi a obiectului celui mai fantastic, a celui mai « ireal » ca să avem figurare. Arta europeană este în marea sa majoritate o artă figurativă, adică o artă inspirată şi condusă de spiritul şi dorinţa figurării.

Cînd studiem, dimpotrivă, ceramica neolitică chineză — şi în general toată ceramica arhaică, fie ea mesopotamică sau europeană — arta musulmană, o parte considerabilă din Arta Migraţiilor şi pictura abstractă contemporană (am ales anume forme de expresie extrem de îndepărtate unele de altele, în timp şi în spaţiu), nu găsim figurare ci abstractizare. Forma creată de artist *nu reprezintă nimic*, sau, mai bine zis, nu reprezintă nimic altceva decît pe artistul însuşi, ca atare. Ea nu are ca subiect sau ca model un obiect străin de ea însăşi. Ea este deopotrivă sugestia iniţială a creaţiei şi rezultatul ultim al acestei creaţii. Ea nu este inteligibilă decît dacă o considerăm ca un tot în sine, ca o fiinţă nouă, care nu se înţe-

lege prin referire la o altă ființă, ci doar în raport cu sine însăși. În vreme ce, în arta figurativă cea mai stilizată, cea mai schematică, tot mai putem recunoaște (și cînd nu îl recunoaștem, este suficient chiar ca artistul să se fi gîndit la el și să se fi inspirat de la el) un obiect prealabil operei de artă, adevărata artă abstractă nu are precedent în natură, nu are prototip în universul obiectelor și al lucrurilor. Ea este non-figurativă, cum se spune uneori, în sensul că nu-și impune ca funcție să stabilească figura unui lucru, că nu figurează, în felul unei reflecții sau chiar al unei refracții, un lucru care ar fi existat înainte ca artistul să-i fi dat naștere, pictîndu-l. În acest sens spiritul de abstractizare pură se opune în mod absolut spiritului de figurare, dar el mai posedă și alte modalități de a se manifesta. Cea pe care am definit-o în Cubism, de exemplu, în care dorința de a abstractiza, în loc de a porni de la zero, ia un obiect preexistent și îl transformă, îl elaborează, pînă înlătură uneori toate asemănările dintre obiectul model sau pretext și noua creație realizată plecînd de la acest obiect. Acest spirit de abstractizare de gradul al doilea are, înaintea Cubismului, foarte numeroase precedente în istoria artei. Se poate chiar spune că el intră în acțiune ori de cîte ori scopul artei nu este reprezentarea realistă sau naturalistă. În procesul de stilizare sau de schematizare, spiritul de abstractizare este într-adevăr cel pe care-l vedem la lucru. Spiritul acesta intervine de fiecare dată cînd, dintr-un motiv în general greu de definit, artistul sau mediul său îi repugnă reprezentarea *tale quale* a unei ființe sau a unui obiect.

Dar spiritul de abstractizare mai procedează și într-o altă manieră, diferită de cea pe care am explicat-o. El nu pornește de la obiectul real, sau în mod iluzoriu real, pentru a ajunge la o formă abstractă: dimpotrivă, el subordonează unui substrat abstract reprezentarea, mai mult sau mai puțin realistă, a ființelor sau a obiec-

telor. El dă, întrucîtva, ca fundament al acestei reprezentări realiste o schemă non-figurativă. Că acest procedeu a fost activ în Cubism, citatele pe care le-am dat din Juan Gris o demonstrează cu prisosință. Cînd artistul, gîndindu-se la un cilindru sau fixînd pe pînza lui forma unui cilindru, transformă apoi acest cilindru în sticlă, avem aici trecerea de la spiritul de abstractizare la spiritul de figurare, iar aici, figurarea reprezentată (reprezentațională) este subordonată schemei intelectuale care i-a dictat forma sa.

Cazurile în care vedem că operează această manifestare particulară a spiritului de abstractizare sînt și ele de asemenea foarte numeroase și nu ar avea rost să înmulțim exemplele. Ele sînt dirijate de o concepție particulară a ordinei lumii, care construiește o arhitectură ideală, prealabilă oricărei percepții, oricărei reprezentări, și după aceea face să coincidă figurarea formelor, a ființelor și a obiectelor cu această epură care poate fi ușor recunoscută, în trăsăturile directoare, sub aspectul realist sau naturalist al figurii reprezentate. Cu alte cuvinte, descoperim cilindrul inițial, sau sfera inițială în cutare natură moartă, a lui Cézanne, și probabil chiar, căci acest spirit constructiv preexistă adesea unor reprezentări care se cred sau se vor crede în mod unic reprezentări ale realului, în cutare natură moartă a lui Chardin. Recunoaștem și mai precis încă acest spirit de abstractizare într-o anume frescă romană sau într-o anume pictură din *Quatrocento*, în care formele vii nu sînt decît veșmîntul impus unei scheme abstracte, iar această aspirație a sa de a împrumuta obiectelor perisabile, ca să le apere tocmai de această fragilitate, proprietățile solidelor indestructile de la care au căpătat forma, este unul dintre cele mai ciudate fenomene ale spiritului omenesc.

Totul se petrece aici ca și cînd artistul n-ar avea încredere în simțuri sau, cel puțin, ar controla mereu cu ajutorul intelectului datele obținute prin senzație. Un pictor modern, Gino Severini,

care a fost mai întîi cubist, apoi figurativ, și în

prezent înclinat spre abstract, a definit foarte bine acest lucru în cartea sa *Du Cubisme au classicisme* [1]. El a spus mai ales: « Ne este greu să ne dăm seama de forme aşa cum le vedem. Noi le vom substitui, aşadar, cu nişte forme aşa cum le gîndim. » Aceasta pare arbitrar, dar lectura cărţii lui Severini şi studiul operei sale demonstrează că el se străduieşte să gîndească formele în funcţie de anumite norme ale frumosului, de anumite legi ale armoniei, care constituie, şi ele, una dintre constantele cele mai importante ale artei universale. Şi tocmai normelor acestei legi trebuie să se conformeze figura dacă ea aspiră spre frumos şi spre armonie.

O gîndire abstractă va prezida aşadar la crearea de forme nu abstracte, ci figurative, construite totuşi prin supraimpresiune, ca să spunem aşa, pe această schemă intelectuală. Este interesant de a vedea ieşind de sub pana lui Severini impresii ca acestea: « Nu devii clasic prin senzaţie, ci prin spirit ; opera de artă nu trebuie să înceapă printr-o analiză a *efectului*, ci printr-o analiză a *cauzei*, şi nu construieşti fără metodă şi bazîndu-te numai pe ochi, pe bunul gust, sau pe vagi noţiuni generale. » Tinzînd spre clasicism, el înţelesese că etapa cubistă era ceva ce trebuia depăşit. « Cred sincer, spunea el, că deşi Cubismul constituie singura tendinţă interesantă din punct de vedere al disciplinei şi al metodei, stînd din această pricină la baza noului clasicism care se pregăteşte, el este, cu toate acestea, chiar şi astăzi ultima etapă a Impresionismului. Şi bineînţeles, nu se va putea depăşi efectiv această perioadă intermediară de artă şi constitui într-adevăr, potrivit unor legi, decît atunci cînd pictorii vor avea cunoştinţa deplină a acestor legi: ele se află în geometrie şi numere. »

Concordanţa figurii reprezentaţionale cu formula abstractă a unei legi de armonie sau de « divină proporţie » este strîns legată de gîndirea religioasă. (Vom examina, cînd vom vorbi de expresia

1 *Esthétique du compas et du nombre*, Paris, 1921.

abstractă în arta religioasă, acest fenomen deosebit de ciudat al figurării posterioare abstracţiunii.) Dar este evident, atunci cînd studiem ansamblul de opere ale artei religioase din Evul Mediu european, că din aceste opere chiar şi cele care par mai degajate rămîn încă supuse, adesea, acestei construcţii abstracte. Recunoaştem aceasta atît în frescele romane ale lui Vic sau Berzé la Ville, ca şi în *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, Fouquet fiind un om al Renaşterii şi instruit de către Renaşterea italiană, ca şi un om pătruns de tradiţiile medievale.

Lungile înşiruiri de « cazuri » ar fi obositoare şi nu ne-ar învăţa mai mult decît o fac exemplele date, atît de pline de învăţăminte în ceea ce priveşte repercusiunile reciproce ale spiritului de figurare şi ale spiritului de abstractizare pe care le au unul asupra celuilalt. Ele ne arată că abstractizarea nu este un fenomen simplu, ci emanaţia unor tendinţe adesea foarte diferite, printre care intră atît spiritualitate cît şi intelectualitate.

Voi spune, chiar cu plăcere şi o voi demonstra mai departe, că arta abstractă îmi pare mai capabilă să exprime o înaltă şi profundă spiritualitate decît arta figurativă, tocmai pentru că ea nu este subjugată de forma reprezentaţională şi pentru că ea poate să evoce direct, *imediat*, adică fără intermediul acestei forme, stări afective şi emoţionale mai « pure » decît cele care împrumută această formă reprezentaţională. În ciuda a ceea ce se crede în mod obişnuit, arta abstractă merge mult mai departe în expresia, sau mai bine spus, în sugerarea sentimentului, decît a mers vreodată arta figurativă, căci dacă sîntem emoţionaţi de o imagine, un Crist răstignit, al lui El Greco, sau o Venus a lui Tiţian, emoţia ne provine de la imagine şi prin ea şi se contaminează, deci, de toate elementele exterioare şi accesorii inseparabile de orice figurare. Este imposibil, de exemplu, să separăm, în contemplarea unei Madone de Rafael, plăcerea senzuală, căldura umană şi sentimentul religios. Iată motivul pentru care

orice artă mare cu adevărat religioasă tinde către o abstracțiune mai mult sau mai puțin absolută. Este evident, de exemplu, că un Crist bizantin, aproape cu desăvîrșire dezumanizat, este mai « religios » decît un Crist al lui Le Sueur, plin de un raționalism clasic, sau decît un Crist de Tiepolo, făcut în întregime din plăcerea plastică a formei și culorii.

Acesta este motivul pentru care vedem marile epoci de sentiment profund interiorizat și de spiritualitate gravă, străduindu-se să ajungă la o artă de abstractizare, adesea în mod inconștient, și numai pentru că ele simt nevoia să se elibereze de carnal, de a sugera spiritul în ceea ce are el mai impenetrabil simțurilor, și de a nu amesteca o emoție senzuală cu o stare religioasă a sufletului și a inteligenței. Clasicismul, la rîndul său, care are ca obiect exprimarea universalului și a eternului, își descoperă mijloacele sale cele mai bune, pentru această exprimare, în formulările abstractizării și în cazurile cele mai gingașe, în geometrie, proporții și numere. Această nevoie de a *organiza*, de a pune ordine în confuzia sensibilului, face din arta abstractă, în sensul propriu al cuvîntului, o artă clasică: ceea ce nu o împiedică, pe de altă parte, să adopte un vocabular de forme *baroce* sau *rococo*, în unele cazuri, potrivit cu natura emoției care l-a inspirat pe artist în momentul creației sale sau potrivit cu însăși structura generală și personalitatea « constantă » a acestui artist.

O artă abstractă — și spunînd aceasta mă gîndesc mai ales la arta abstractă a timpului nostru, mai vastă, mai liberă, mai variată în mijloacele sale — poate fi în același timp vehiculul intelectualității riguroase, cum este de exemplu la Mondrian, la olandezii Neoplasticismului, și instrumentul de comunicare a unor stări afective, care țin de emoția pură, de sensibilitatea directă, ca la Bazaine, Hartung, Manessier sau Schneider. Independentă de figura reprezentațională, ea poate așadar să regăsească, fără intermediul formei vii (și o va găsi cu atît mai bine

cu cît ea nu va fi împovărată de forma vie, care în această operațiune este o piedică, cum a demonstrat-o foarte bine Bernard Berenson, vorbind despre Piero della Francesca), structura originală, armonioasă și universală a tuturor formelor, legea armoniei inițiale înscrisă în construcția universului însuși, esența vieții oricărei forme, în afara formelor: și, în acest caz, ea se va apropia de cea mai înaltă știință matematică, ea va urmări, cu alte instrumente, aceleași cercetări ca și savanții ; aceasta este rațiunea care-i face pe Constructiviști, ca Pevsner, de pildă, să ajungă în *mod plastic* la forme sensibil analoge cu acelea pe care le construiesc savanții pentru a *materializa* cutare calcul matematic extrem de complicat. Astfel Max Bill consideră și elaborează ca obiect plastic un *solid cu o singură suprafață*, care pentru matematicieni este o demonstrație științifică și nimic mai mult.

Arta abstractă adaugă la meritele sale pe acela de a fi recunoscut frumusețea și importanța plastică a acestor construcții matematice și ea le face astfel să treacă din Palatul Științelor (în textul francez *Palais de la Découvert*), unde se credea că era singurul lor loc, în muzeu, unde merită să figureze ca opere de artă, capabile să evoce o rafinată delectare intelectuală.

Că arta abstractă cere de la spectator mult mai mult decît arta figurativă lucrul nu este de contestat și de aceea nu s-a stabilit încă, între artiști și public, comunicarea care există de multă vreme între creatorii și contemplatorii artei figurative. Ea cere mai mult de la inteligența publicului, pentru că îi propune forme care nu seamănă cu formele deja existente în natură și pentru că această formă inedită, lipsită de orice evocare, de orice referință la ceea ce se numește « concretul », trebuie să fie primită, aprobată și înțeleasă ca atare, în sine. Dar ea cere mai mult și de la sensibilitatea lui, căci orice element carnal, amintire a naturii, evocare a percepțiilor anterioare, lipsește și cînd e vorba de emoție. Este neîndoielnic că multitudinea interpretărilor care se pot

da unui tablou abstract favorizează o participare mai personală din partea spectatorului. Emoția spectatorului va putea să nu fie exact aceea a artistului și cred că pentru cunoașterea artei abstracte și a desfătărilor sale este necesar să se creeze o nouă sensibilitate. Operele abstracte *intelectuale* sînt mai direct accesibile publicului decît operele abstracte *sensibile* ; primele, de fapt, apelează la rațiune, la inteligență și chiar la un fel de instinct cinestetic al perfecțiunii — legea de armonie originală aparținînd atît trupului cît și spiritului —, în vreme ce operele sensibile cer o plasticitate, o disponibilitate, diferite de acelea pe care le impune contemplarea artei figurative. Ele cer o contemplare îndelungată, într-o stare pe care aș numi-o *de vid*, care înlătură acești ghizi, aceste suporturi, acești *stîlpi indicatori*, care sînt, în arta figurativă, formele reprezentaționale, ele posedînd în natura lor însăși virtutea emoțională accesibilă tuturor celor pe care poate să-i emoționeze imaginea unei *Nașteri a lui Cristos*, inspirîndu-le dragoste sacră, sau a unei *Coborîri de pe cruce*, provocîndu-le o durere sfîșietoare.

Domeniul artei abstracte este, deci, în liniile sale mari, acela pe care-l străbătea cu greutate arta figurativă chiar din pricina obstacolelor pe care figura le ridică atît în calea *gîndirii pure* cît și a *emoției pure*. Posibilitățile sale în acest domeniu apar ca nelimitate și tocmai în această direcție, și nu în direcția unei abstractizări de grad secundar, ca în vechile arte, se afirmă arta abstractă modernă într-un mod deosebit de fecund. Mijloacele sale de expresie sînt aproape infinite, atît în ceea ce privește materialul cît și forma. În privința materialului, de fapt, problemă legată de problema formei, el înlesnește cea mai mare libertate, apropierea substanțelor celor mai ingenioase, mai surprinzătoare și mai evocatoare. Cît despre formă, eliberată de figură, ea se descătușează în același timp și de dimensiunile pe care aceasta le impune. Arta abstractă crează astfel

forme noi, pentru definirea cărora lipsesc cuvintele chiar și cele mai necesare, și în prezența cărora termenii folosiți în mod curent cum ar fi « tablou », « statuie » etc., nu mai spune mare lucru. Oare mai putem numi sculpturi chiar operele unui Pevsner, ale unui Lardera, ale unui Gonzales? Numind *tablou-obiect* compozițiile sale în care pictura se asociază cu plăci și cu tuburi de sticlă, cu fire metalice și bucăți de lemn, de piele, de mozaicuri, Cézar Domela—și lucru e evident — arată destul de clar că s-a trecut de la tirania « tabloului » la libertatea « obiectului ».

Dar chiar cuvîntul acesta mai are o semnificație: el arată celui care încă nu a înțeles că aceasta este esența artei abstracte, că tabloul însuși este obiectul, că nu există alt obiect în afara tabloului — cu condiția să se mai poată numi *tablouri* niște compoziții, după cum se pot numi sculpturi construcțiile lui Pevsner, sau « mobilele » lui Calder. Opera de artă abstractă nu este figura unui obiect: ea este obiectul însuși, în imediata și absoluta lui noutate. Acest lucru nu se va repeta niciodată îndeajuns, căci, pentru a înțelege arta abstractă, este necesar, înainte de orice, să fii pătruns de adevărul că nu există în natură un antecedent pentru o asemenea operă de artă și că nu ne putem în nici un fel apropia de ceea ce ea trebuie să ne spună, căutînd vreo analogie oarecare cu vreo formă din natură. Asta, bineînțeles, în ceea ce privește arta abstractă pură, adică cea practicată de artiștii de astăzi, iar nu arta de schematizare, de stilizare, de reducție la formele elementare, așa cum a fost practicată, în decursul secolelor, de artiștii legați de procesul de abstractizare a sensibilului, așa cum i-am văzut lucrînd din timpul celui de al II-lea mileniu î.e.n., în Mesopotamia și în Iran, pînă la cubiștii din 1905 și la mișcările mai mult sau mai puțin derivate din cubism, cu care este evident că Arta Abstractă a fost în contact și pe care le vom examina mai departe, ca Raionismul lui Larionov, sau Simultaneismul lui Robert Delaunay, care nu aparțin

de fapt artei abstracte propriu-zise, ci se apropie de ea, şi ale căror teorii şi creaţii e aproape sigur că s-au repercutat în parte asupra teoriilor şi creaţiilor artiştilor cu adevărat abstracţi.
Una dintre ambiţiile artei abstracte pure era de a găsi « formele arhetipale », care par a fi suportul tuturor formelor naturale şi pe care le întîlnim, de îndată ce abordăm această problemă, în toate regnurile din natură, în construcţia cristalelor, în « structura » metalelor, în arhitectura vegetală, tot aşa de bine ca şi în operele de artă, fie că ele se inspiră din aceste forme naturale, pentru a descoperi în mod just arhetipurile pe care le reprezintă, fie că le întîlnesc din întîmplare, şi anume atunci cînd vor fi călăuzite pur şi simplu de sensibilitate sau de sentiment. Se pare că uneori artistul simte nevoia să restabilească ordinea universului, aşa cum savantul o întîlneşte în cercetările sale matematice, geometrice, biologice, pentru a-şi zidi opera care va însuma astfel aceleaşi calităţi de universalitate şi de eternitate pe care le au formele şi figurile ştiinţifice. Domnul Herbert Read a precizat acest lucru cînd a scris: « Artistul abstract afirmă că formele pe care le crează au o semnificaţie mai mult decît decorativă, întrucît repetă cu materiale corespunzătoare şi la scara care le este proprie anumite proporţii şi anumite ritmuri inerente structurii universului şi care guvernează dezvoltarea organică, inclusiv dezvoltarea corpului uman. Acordat la aceste ritmuri şi proporţii, artistul poate să creeze nişte microcosmosuri care să reflecte macrocosmosul, poate să concentreze lumea dacă nu într-un grăunte de nisip, cel puţin într-un bloc de piatră sau într-un ansamblaj de culori. El nu are nevoie de forme naturale — forme accidentale create în dezvoltarea evoluţiei lumii — pentru că are acces la formele arhetipale, care sînt subiacente tuturor variaţiunilor fortuite pe care le prezintă lumea naturală. » [1]
Aceasta este adevărat nu numai pentru epocile

[1] *Art and Society*, Londra, p. 260.

de înaltă civilizaţie intelectualistă, şi raţionalistă, ca cea a grecilor, de exemplu, care, prin calcul şi raţionament, au descoperit aceste arhetipuri, ci şi pentru anumite popoare zise *primitive*, care le găsesc prin instinct, călăuzite de un fel de intuiţie psihologică şi totodată intelectuală. Ori de cîte ori artistul se străduieşte să spiritualizeze forma, să evoce supraomenescul, nu poate s-o facă decît recurgînd la arta abstractă, în măsura, totuşi — şi acest lucru îl neagă arta musulmană —, în care transcendentul poate să fie reprezentat printr-o formă oarecare, chiar şi nonfigurativă. În arta greacă, arhaică, abstractizarea idolilor cycladici provine de la idea că nu trebuiesc banalizate figurile divine, folosindu-se reprezentarea naturalistă a figurii omeneşti. Era de ajuns să se sugereze că imaginea zeului conţinea cîteva elemente, transformate, subliniate, ale imaginii omeneşti. Dar tot grecii sînt aceia care, nemulţumindu-se să reproducă « formele arhetipale », în proporţiile templelor, ale statuilor, consacrate unui anume cult divin, vor ca ele să sălăşluiască de asemenea şi în unele obiecte de uz comun, cum ar fi vasele.
Această inserţie a formelor arhetipale în vasele greceşti a fost studiată de Jay Hambidge, care a formulat o remarcabilă teorie a simetriei dinamice [1], valabilă pentru alte forme de artă tot atît cît şi pentru ceramică, şi de Dr. Caskey, conservator al Muzeului din Boston, care a publicat lucrări foarte importante asupra geometriei vaselor greceşti.
Şi tocmai pentru că asemenea teorii pot fi aplicate şi artei din timpul nostru, făcînd-o să fie înţeleasă integral, reamintesc aici pe scurt esenţa teoriei lui Hambidge, trimiţîndu-l pe cititorul interesat de aceste probleme la lucrările savantului englez şi, cum acestea sînt destul de puţin accesibile, la rezumatul pe care l-a făcut dl. Matila Ghyka, în a sa *Esthétique des Proportions*

[1] Jay Hambidge, *Dynamic Symmetry: The Greek Vase.* — Caskey, *The Geometry of the Greek Vase.*

dans la Nature et dans l'Art[1], care nu pretinde de la lectorul cultivat decît un bagaj mijlociu, normal, de cunoştinţe matematice. Dl. Ghyka remarcă în mod foarte binevenit că sistemul lui Hambidge este o dezvoltare logică a conceptului matematic expus lui Socrate de către Teetet *(Theaitetos)* în dialogul lui Platon, care poartă acelaşi nume. « Descoperirea lui Hambidge, explică dl. Ghyka, constă în faptul că planurile, sau profilurile monumentelor, statui, vase sau obiecte rituale din marea epocă grecească, nu sînt niciodată, sau aproape niciodată, analizabile prin metoda vitruviană a modulului « static » şi liniar, în timp ce în marea majoritate a cazurilor: 1. dreptunghiul care încadrează profilul principal al monumentului sau al obiectului dat *(over-all shape)* este sau unul dintre dreptunghiurile dinamice simple, sau un derivat mai mult sau mai puţin direct al unuia dintre ele, şi 2. dacă se înscriu în acest dreptunghi punctele sau liniile remarcabile ale formei analizate, se ajunge aproape întotdeauna la o diagramă abstractă de descompunere dinamică analogă cu aceea pe care noi am figurat-o ». [2]

Pe de altă parte, din măsurătorile făcute de către dl. Caskey asupra vaselor greceşti de la Muzeul din Boston şi ale căror rezultate au fost publicate de el în cartea amintită, precum şi în articolele sale care au apărut în revista americană *Diagonal*, reiese că dintr-o sută nouăzeci şi unu de vase examinate, şi toate sau aproape toate din aceeaşi epocă, o sută optzeci şi două sînt încadrate în dreptunghiuri dinamice şi numai nouă în dreptunghiuri statice. Oare ce să însemneze acest lucru, dacă nu faptul că în anumite epoci, şi în anumite ţări, artiştii au preferat în locul exactităţii şi al eficacităţii *reprezentării* o anumită construcţie intelectuală care trece de la artele zise *majore* la artele zise *aplicate* şi care condiţionează, după cum am văzut, nu numai decorarea vasului, ci însăşi structura lui

[1] Paris, 1927.
[2] *Op. cit.*, p. 236.

şi proporţiile relative ale piciorului, ale pîntecului lui, ale gîtului lui, ale toartelor lui. Aceasta mai presupune şi că omul care se slujea de un asemenea vas, căci erau, să nu uităm, obiecte uzuale, care se foloseau în mod curent (vasele greceşti găsite în Italia erau folosite pentru transportul uleiului şi al vinului), şi nu « obiecte de artă », în sensul pe care-l dăm astăzi, adică, destinate unei vitrine de muzeu sau unei colecţii particulare, că, deci, omul, acela care ţinea vasul acesta în mîinile sale, era capabil să guste şi să admire perfecţiunea ritmurilor, secreta frumuseţe a proporţiilor. Aceasta mai presupune şi faptul că exista în el o aptitudine de a se bucura de frumuseţe dincolo de formele figurative, şi fără forme, *o sensibilitate pentru abstract* deci, care nu-l împiedica de altfel să guste în aceeaşi măsură formele de artă naturaliste, cum ar fi, de pildă, cele ale sculpturii. Cele mai frumoase vase fără figuri, valoroase numai prin desăvîrşirea proporţiilor şi lustrului lor, sînt contemporane cu capodoperele artei statuare clasice, căreia noi nu-i putem reproşa decît un lucru şi anume de a fi antropomorfizat în chip excesiv divinul, defect pe care cei vechi, cu profundul lor sentiment religios, îl evitaseră cu străşnicie.

Această coexistenţă pe care o descoperim în Grecia, în aceeaşi epocă şi în acelaşi mediu cultural, a două tendinţe antagoniste, abstractizarea şi figurarea, nu este specifică numai acestei ţări: ea se întîlneşte, de asemenea, şi în Egipt, aşa cum a arătat foarte bine Worringer în magistralul său studiu despre arta egipteană [1]. De la Worringer, de altfel, trebuie să aflăm elementele acestei diferenţe radicale între ceea ce el numeşte artă abstractă şi arta de *Einfühlung* sau de *empatie*. Acest cuvînt, mi se pare, nu are echivalent în franceză şi nu-l putem traduce altfel decît printr-o perifrază. Se va spune că, aşadar, carac-

[1] În *Abstraktion und Einfühlung*, München, 1908, şi mai bine chiar în *Aegyptische Kunst; Probleme ihrer Wertung*, 1927.

teristica proprie artei de abstractizare este de a marca o *separare*, în timp ce arta de *Einfühlung* statornicește, dimpotrivă, o legătură între subiect și obiect, face să pătrundă subiectul în obiect, implică osmoză și comuniune.

Această remarcabilă teorie a lui Worringer, care, fapt interesant de notat, este contemporană cu primele opere abstracte în pictura germană, acelea ale lui Marc, ale lui Macke, ale lui Kandinsky și ale întregului grup al lui *Blaue Reiter*, de care vom vorbi mai încolo — și ar fi potrivit să ne întrebăm dacă lucrarea lui Worringer, terminată în 1906 și publicată în 1908, nu i-a influențat pe pictorii menționați —, această teorie a lui Worringer, deci, dezvoltă idei pe care le-am găsit existînd încă la Lipps și mai ales la Riegl, dar Worringer este cel care le-a dat această coeziune și această universalitate ce le-a strîns într-adevăr într-un corp de doctrină, deși remarcile lui Riegl, în legătură cu abstractizarea în arta romană tîrzie, de exemplu, sînt de o uimitoare intuiție.

Pentru Worringer tendința de abstractizare este rezultatul unei dorințe — obscure, inconștiente, imposibil de exprimat altfel decît prin opera de artă — pe care o încearcă omul dintr-o anumită epocă de a se separa de natură. De unde provine această dorință? De la faptul că natura îi apare ostilă și plină de pericole și de la faptul că acest om nu se va simți la adăpost pînă nu-și va construi, pentru a avea unde să se refugieze, un univers de forme non naturale. Aceasta se petrece, bunăoară, atunci cînd natura îl înspăimîntă prin dezordinea sa, prin catastrofele și furia sa gratuită; sau atunci cînd mîndru de inteligența și de rațiunea sa, omul se simte deasupra naturii și o disprețuiește; sau, în sfîrșit, cînd simte, în prezența acestei naturi animate de o putere aproape divină, timiditatea omului în fața sacrului. Acest sentiment al sacrului provoacă cîteodată neliniști, duce la complexele de natura acelora pe care le studiază astăzi psihanaliza. Dl. Herbert Read a arătat relațiile strînse care există între acea « *Raumscheu* » semnalată de Worringer la

primitivi — altfel spus un fel de agorafobie, de inhibiție, de « teamă de spațiu » — și conceptul de neliniște, așa cum l-a studiat G. G. Jung. Vom găsi pe de altă parte o demonstrație a acestei apropieri ingenioase în faptul că atunci cînd se studiază desenele și picturile bolnavilor atinși de complexe de neliniște *(Angst*, în germană), se remarcă aceeași dorință de a umple tot cîmpul, de a nu lăsa nici un loc gol, dorință care se întîlnește și în arta popoarelor zise « primitive » sau « sălbatice ». Tocmai această *Raumscheu* este ceea ce descoperim deopotrivă în bronzurile arhaice chinezești, din timpul Dinastiei Ciang, în aurăriile artei « scite », sau din perioada Marilor Migrațiuni, în arta indienilor Haida și Kwakliut, din Columbia Britanică, precum și în anumite forme ale artei polineziene sau africane. Se va întrezări poate un fel de *Raumscheu* și în maniera pe care o au pictorii de *a mobila* fondurile frescelor și pe care o vom examina mai departe, cînd vom vorbi despre *spațiul abstract.* Tot această « teamă de spațiu » este cea care-l împinge pe sculptor, pe miniaturist sau pe aurarul preroman să umple cîmpul cu o mulțime de puncte, care, mai tîrziu, se vor transforma în boabe de struguri, se vor aduna în ciorchini și vor sugera atunci apariția « păsării care ciugulește », care devine un motiv atît de general și de important.

Revenind la deosebirea, amintită mai sus, între arta de abstractizare și arta de *Einfühlung*, pe care o vom numi, în lipsa unui termen mai bun, artă naturistă sau artă naturalistă, adică o artă inspirată și susținută de un sentiment de empatie sau de simpatie cu natura, vom remarca deci că, în arta europeană, ca să ne oprim deocamdată la aceasta, abstractizarea se întîlnește mai adesea la popoarele nordice, iar arta *Einfühlung* — naturalismul — la popoarele meridionale. Dl. Read, în studiul său despre pictorul abstract englez Ben Nicholson, distinge o tendință de abstractizare la popoarele sau la rasele cu neliniște metafizică. Este evident, prin urmare, că în arta contemporană inițiatorii și primii care au expus lucrări

abstracte aparţineau sau aparţin acestor popoare: nu este deci o întîmplare dacă întîlnim, la începutul picturii abstracte a secolului al XX-lea, pe Kandinsky, Klee, Marc, Macke, Feininger, Baumeister, Schwitters, Freundlich, Malevici, Kupka, Gabo, Pevsner, Tatlin, Lissitsky, Mondrian, Van Doesburg, Vantongerloo, Domela, şi dacă, la pictorii francezi, abstractizarea, în unele cazuri, mai vădeşte încă o anumită tradiţie impresionistă, în timp ce la pictorii germani neliniştea metafizică apare încă dominantă. Tot aşa se poate vorbi astăzi de o veritabilă şcoală de artă abstractă scandinavă, datorită numărului şi valorii artiştilor, în vreme ce nu se poate vorbi de o şcoală abstractă italiană, cu toate că Italia dă artei abstracte cîţiva pictori şi sculptori remarcabili.

Arta europeană a Evului Mediu s-a format, de altfel, prin întîlnirea acestor două curente, unul nordic-abstract, altul meridional-figurativ. I-a trebuit multă vreme pînă să învingă repulsia pe care o manifestau artiştii nordici faţă de arta figurativă, constatîndu-se preocuparea plină de răbdare cu care ei transpuneau figurile pe care le împrumutau fie de la arta romană antică, fie de la artele orientale, siriene, sasanide etc. De aceea aurarul din epoca Marilor Migraţiuni interpretează ca pe un obiect abstract, cînd o imită, figura umană, care îi este prezentată pe camee şi obiecte antice. [1] Aceeaşi dorinţă de a abstractiza se recunoaşte, de astă dată în tehnică, atunci cînd sculptorul sau aurarul substituie, în modeleuri, suprafeţei rotunjite naturalist, ceea ce arheologii numesc *Schrägschnitt*, adică tăietura în unghi obtuz, geometric, care substituie o suprafaţă abstractă unei suprafeţe vii, *naturale*. Nu ne vom mira deci că regăsim această formă cu tăietură unghiulară sau colţuroasă răspîndită pe

[1] Subiectul a fost studiat în mod remarcabil de către Harold Picton, în cartea sa *Early German Arts and its origins*, Londra, 1939. A se vedea în aceeaşi lucrare analiza amănunţită pe care Picton o face cu privire la *Schrägschnitt* şi a sensului său.

scară mai mare şi în opere de dimensiuni foarte mari, la sculptorii abstracţi moderni, atunci cînd vor să nege figurativul, fără să uităm, totuşi, analogia posibilă între opera lor şi figura naturalistă prealabilă, la Adam, bunăoară. Se presupune, chiar — este opinia lui Harold Picton şi Baldwin Brown — că motivul capului uman, în arta nordică, n-a venit atît din reprezentările naturaliste, ca portretele de împăraţi figurate pe camee sau pe monede, cît de la un model dinainte dezumanizat, aproape abstract, care este cel al Meduzei. Aceasta nu ne poate surprinde întrucît se ştie că arta greacă a pătruns pînă în Scandinavia. Dar remarcăm de asemenea că ori cap de Meduză, ori cap de împărat, această figură, de origine greacă, romană sau bizantină (sau sasanidă), este în întregime deformată, stilizată, abstractizată, înainte de a fi pătruns în acest complex de artă abstractă cum este o piesă de aurărie nordică. Este deci un exemplu al acestei rezistenţe pe care arta nord-europeană abstractă o opune încă din timpurile neolitice influenţei artei reprezentaţionale, figurative, venind din Sud. « Ori de cîte ori întîlnim în arta din Nord o artă naturalistă sau figurativă, scrie dl. Picton [1], avem motive întemeiate să-i bănuim o origine meridională. »

Reluînd încă o dată distincţia pe care Worringer o face între arta de abstractizare şi arta de *Einfühlung* şi comentariul d-lui Read referitor la « rasele cu nelinişte metafizică », vom putea spune la rîndul nostru că naturaliste şi figurative în artă sînt popoarele care, în metafizica lor, au *sentimentul finitului*, şi că vor fi abstracte toate acelea care sînt hărţuite, sub o altă formă, de *Raumscheu*, de *sentimentul infinitului*. Într-o altă lucrare a sa, capitală pentru înţelegerea artei Evului Mediu, şi anume *Formproblem der Gotik* [2], Worringer dezvoltă teoria sa despre « melodia infinită a liniei septentrionale », privind carac-

[1] *Op. cit.*, pp. 25–26.

[2] Publicată în 1912.

terul de multiplicare a repetiției motivului, opusă caracterului de adiționare pe care îl are în arta clasică, meridională, aceeași repetiție, și privind de asemenea valoarea de labirint pe care o are ornamentația septentrională, asimetrică și noncentrată. Labirint mișcător, întorcîndu-se asupra lui însuși în felul unei roți; de aici importanța, încă din preistorie, a motivului Roții Solare, de unde va veni noțiunea de roată de folosință la car, succedînd noțiunii de roată — simbol al Zeului-Soare. Opoziție deci a unui sistem circular dinamic, cum e roata față de sistemele statice clasice, cum sînt rozeta, steaua etc.

Aceasta este și ideea lui Lamprecht, de a sublinia aspectul *agonic*, dramatic, al labirintului, inspirat dintr-o mobilitate infinită, care nu are nici început, nici sfîrșit, nici, mai ales, centru; toate acele elemente care îngăduie sentimentului pornirea sa organică de a se orienta, lipsesc. Nu găsim punct de sprijin, nici punct de oprire. În această mișcare fără sfîrșit punctele au aceeași valoare și împreună sînt fără valoare față de mișcarea pe care o reproduc.

Nu trebuie să se deducă de aici că vrem să spunem că arta nordicilor (a Marilor Migrațiuni, saxonă sau vikingă) ar fi exclusiv abstractă. În unele cazuri ea este naturalistă; în alte cazuri ea combină abstractizarea cu naturalismul, ca în reliefurile de pe sipetele france de ivoriu [1], care asociază runele cu reprezentările realiste, sau chiar și în figura « fiarei uriașe » care decorează cufărul de ivoriu al mamutului păstrat în tezaurul Catedralei din Kammin, în Pomerania. Toate exemplele posibile de trecere de la abstract la naturalist există în arta nordică, germanică, scandinavă și chiar rusă. Mai găsim chiar și astăzi, în unele ferme germane din landul Luneburg, din Germania de Nord, un ornament de podoabă pentru cal care apărea și în mormintele scyte din Krasnocuțk și care datează din secolul al IV-lea î. e. n.; el se manifestă de asemenea în sculp-

[1] British Museum.

turile de mobilier funerar din Oseberg, care datează din epoca vikingilor, între anii 800 și 1050, potrivit cronologiei stabilite de Herbert Kühn în cartea sa *Die Vorgeschichtliche Kunst Deutschlands*, publicată la Berlin, în 1935.

În arta arhaică, precum și în artele zise *exotice*, este extrem de greu să deosebim abstractizarea pură (lipsită de prototip natural), de abstractizarea de gradul al doilea (procedînd la o stilizare a formei naturaliste). Există de fapt în aceste forme de civilizație un întreg vocabular stilistic pe care-l folosim în mod imperfect și care poate, în acest fel, să ne inducă în eroare. Să ne mulțumim deci cu constatarea că spiritul de abstractizare pură este o constantă, care se întîlnește în culturile cele mai diferite, provenind fără îndoială de la aceeași idee originală, aceea la care Worringer face aluzie și care a fost definită mai sus. În epoci foarte depărtate una de alta, ca timp, precum și în țările între care se poate presupune că nu a existat posibilitatea de comunicare, la început, care să înlesnească o recrudescență generală, descoperim aceeași voință de abstractizare, folosindu-se mijloace analoge.

Dacă analizăm, bunăoară, marile teme generale ale abstractizării, tresa, ornamentul înlănțuit *(entrelacs)*, spirala labirintică, precum și tratamentul lor uzual în arta primitivă, granularea, încrustația cu email negru, filigranul, mozaicul, și aspectele lor diverse de procedee *cosmatice* și de *intars* (sau marchetărie), rămînem convinși de universalitatea lor. Motivul scării pe care-l găsim în China sau Peru, în Africa, la începutul Evului Mediu european, acel al tresei care capătă un aspect cel puțin tot atît de răspîndit, tabla de șah comună olăriilor din Suza, din mileniul al III-lea î. e. n. și olăriei funerare daneze din epoca Hallstatt, adică dintre secolele al III-lea și al VI-lea e. n., sînt exemple convingătoare. Ce este oare mai universal decît zigzagul, a cărui origine Rommilly Allen o căuta în coșurile împletite din nuiele, operație anterioară oricărei olării, și general răspîndită în perioada preistorică și

protoistorică?[1] Săpături făcute în Ucraina în straturile numite « aurignaciene » și care au și fost studiate de către dl. Harold Picton în opera amintită au dat la iveală existența acestui zigzag, pe care-o găsim în China sub forma de *liewen*, ornament denumit « fulger și trăsnet », în Grecia în ornamentul numit *grec*, în ornamentele înlănțuite *(entrelacs)* musulmane, în America precolumbiană și în civilizațiile africane, și într-o manieră și mai amplă și mai variată în ornamentele înlănțuite *(entrelacs)* irlandeze sau vikinge, unde desenul este cînd pur abstract, cînd compus din stilizări de animale fabuloase, cînd constituit dintr-o combinație de volute abstracte și din schematizări de animale.

Combinarea materiilor deosebite și aptitudinea lor la anumite forme se vede foarte bine în adaptarea filigranului la ornamentele înlănțuite în suită *(entrelacs)*, așa cum există la arabi, din timpuri foarte vechi și pînă astăzi, și în agrafele lombardo-france în epoca Marilor Migrațiuni. Fragilitatea acestei tehnici marchează o contradicție ciudată cu semnificația simbolică a motivului, în care ar fi greșit să vedem doar un simplu ornament gratuit. Nu există nimic *gratuit* în epocile de început ale civilizației și artei, și adoptarea unei forme, numai din cauză că ea ar oferi o pură plăcere ochiului, mîinii sau spiritului însemnează o stranie degenerescență; chiar dacă în epocile arhaice e cu putință ca alegerea unui motiv cu semnificație religioasă sau magică să fi fost întovărășită și de un element care să producă desfătare, acesta nu este niciodată nici esențial și nici determinat.

Care este semnificația simbolică a ornamentelor înlănțuite *(entrelacs)* — grec, zig-zag, *liewen* — sau nenumăratele lor derivate? Aproape sigur nevoia veșnicei reîntoarceri, a unei mișcări neîntrerupte, armonios și regulat ritmată, aducînd un element de ordine și de static în dinamic, de continuu în mișcare, triumfînd astfel asupra lui

[1] *Celtic Art in Pagan and Christian Times*, Londra, 1904.

Raumscheu, permițînd privirii și gîndirii noastre să se odihnească pe o imagine a duratei constante, la intervale regulate, fără a lăsa loc incertitudinii, îndoielii, confuziei din care ar putea lua naștere teama și disperarea.

Spirala, care este și ea unul dintre motivele preponderente ale artei abstracte în *constantele* sale, corespunde, fără îndoială, aceleiași nevoi, și acesta este motivul pentru care o găsim la originile cele mai vechi ale artei, la decorarea monumentelor, a mormintelor sau a « aleilor acoperite » aparținînd epocii megalitice. Spirala, simbol funerar de o semnificație uimitor de vastă, profundă și universală, apare — și Rommilly Allen a notat faptul în cartea sa *Celtic Art in Pagan and Christian Times*[1] — în Egipt, pe unele plafoane de morminte ale dinastiei a XVIII-a; autorul dezvoltă ipoteze ciudate asupra circulației acestui motiv din Egiptul antic pînă în Irlanda, unde există la mormintele protoistorice de la Brugna-Boyne, de exemplu. Pentru Goodyear, spirala micenianâ, care după el s-a născut în Egipt, ar fi trecut apoi la Micene și de aici în Scandinavia, apoi în Irlanda; aceasta este și părerea lui Coffey. Pentru Strzygowsky, această spirală, care există în Europa din epoca neolitică, ar fi venit din China și din Japonia pe drumul Siberiei și al Altaiului. Dar s-ar putea ca, dimpotrivă, să fi venit în China din Siberia, mai precis din regiunea Ienisei, cum afirmă Minns.

Oricare ar fi originea ei, rolul spiralei în artă este considerabil și a fost foarte bine pus în lumină de către Sir Theodor Cook[2]. Se știe, pe de altă parte, ce însemna ea, pe plan științific, pentru Bernouilli, inventatorul spiralei logaritmice, ale cărei proprietăți algebrice și geometrice sînt foarte ciudate și de care el era așa de pasionat încît a vrut să fie gravată pe mormîntul său. Svastica orientală, la rîndul său, nu e altceva decît un anumit motiv de zigzag, care se întîlnește, de altfel,

[1] Londra, 1904.

[2] Londra, 1921.

atît în țările germanice și scandinavice cît și în India — poate unul dintre elementele primordiale ale moștenirii indo-europene — și acărei imensă semnificație magică și religioasă se cunoaște.

Nu este aici locul să dezvoltăm asemenea probleme, atît de vaste și atît de complexe. Examinarea spiralei și a labirintului ne-ar determina să punem și problema acelei *mandala* orientale care pare să fie o derivație a lor. Această universalitate a ideii de labirint și a figurilor sale plastice a fost pusă în lumină în chip admirabil de către marele estetician hindus Ananda K. Coomaraswamy în studiul său despre « Noduri » sau *entrelacs* desenate de Dürer și de Leonardo da Vinci [1]. El întîlnește spirala labirintică în medii de cultură foarte diferite: la olarii indieni Mimbres, la împletitorii de coșuri din Ceylon, în Noile Hebride și în Indonezia, în aceeași măsură ca și în tratamentul fibulelor arhaice grecești. El mai reproduce și o stranie capodoperă caligrafică a indienilor din insulele Noilor Hebride, care nu este fără analogie cu « nodurile » lui Dürer și Da Vinci, un fel de *entrelacs* surprinzătoare și miraculos de ingenioase, executate dintr-o singură trăsătură, care dezvoltă în interiorul unui profil de broască țestoasă un joc de *entrelacs* subtil și de altfel foarte greu de urmărit.

Cît privește labirintul, temă importantă în ceea ce privește spiritul de abstractizare, întrucît este pe rînd idee, simbol și imagine plastică, el apare în mod frecvent în mozaicurile romane, unde repetă vechea legendă a labirintului cretan, locuit de Minotaur, și ajunge pînă la unele desene ale jocului numit *marelle* (un fel de șotron), cu care se distrează copiii fără să știe ce ritual magic perpetuează ei jucîndu-se astfel. De asemenea, îl găsim adesea figurat pe pavimentul bisericilor gotice, la Amiens, Chartres, Saint-Omer, Ravenna, Pavia etc. I se spunea uneori « *Lieue de Jérusalem* » (aprox.: calea spre Ierusalim) și credincioșii

[1] *The Iconography of Dürer's « Knots » and Leonard's « Concatenation »* în *The Art Quarterly*, 1944.

săvîrșeau un fel de pelerinaj umblînd în genunchi pînă la centrul său care era denumit *Sancta Ecclesia* sau « cerul », ca în partidele de *marelle* ale copiilor. Uneori acest centru, la care se ajunge parcurgîndu-se lungile coridoare întortocheate ale labirintului, este împodobit cu o imagine — un soi de minotaur stilizat, cum este la Pavia, de pildă. La Amiens el este reprezentat ca o « casă a lui Dedalus », ca și la Hereford. În toate aceste cazuri labirintul este, cum a arătat foarte bine Hahnloser, un desen simbolic referitor la viața omului, o abstractizare a evoluției omenești și, în același timp, o lecție, învățîndu-l pe om că poate să scape de această « *way of all flesh* » (aprox.: calea poftelor), plină de păcate, ca să ajungă la « centrul » ei, adică să se salveze. Și așa cum dreptcredincioșii îndeplineau o anume penitență, urmînd în genunchi meandrele dedalice, uneori foarte lungi (la Chartre el alcătuiește o *cale spre Ierusalim* care are mai mult de două sute de metri și în centrul său se găsește o figură octogonală ciudată, reprezentînd poate o coloană sau chiar izvoare pentru botez, botezul regenerîndu-l pe om), în mijlocul unui parcurs care, la Saint-Omer, este străjuit de monștri, simboluri ale păcatelor sau ale ispitelor, tot așa și individul nu ajunge la realitatea sa profundă decît regăsindu-și ființa esențială, devenind propriul său arhitect, făuritorul propriului său destin: ceea ce este indicat, de altfel, în labirintul catedralei din Amiens, unde imaginea arhitectului este plasată în centrul labirintului [1].

Acest simplu detaliu arată cu cîtă atenție trebuie să fie studiate motivele abstracte pe care doar un spirit superficial poate să le considere un capriciu al imaginației, sau « o fantezie a mîinii ». Dacă dorim, de altfel, să examinăm pînă la ce grad de intensitate religioasă poate să fie ridicată forma abstractă, putem afla acest lucru din arta musulmană.

[1] A se vedea Marcel Brion, *Entrelacs et labyrinthe chez Vinci. Revue d'Esthétique*, vol. V, fasc. I, 1952.

Cînd pornim să facem acest vast și complex tur de orizont care ne ajută să descoperim în toate epocile și în toate țările existența și uneori chiar predominarea artei abstracte, fie în stare pură absolută, fie sub forma sa de derivații de la forma *naturalistă*, sau de *inspirații* de la forma naturalistă, descoperim că unul dintre suporturile cele mai frecvente și mai active ale acestei arte abstracte este arta religioasă. Aproape peste tot arta abstractă apare ca vehiculul perfect al conceptului spiritual, elementul de bază al oricărei reprezentări a sacrului. Se poate spune, chiar, că o artă este cu atît mai religioasă cu cît e mai puțin naturalistă, altfel spus cu cît se apropie mai mult de forma abstractă.

Cu toate că arta religioasă europeană precum, și, în mare parte, arta religioasă asiatică s-au sprijinit pe reprezentarea figurativă, din motive extrem de complicate și au ajuns la acel *antropomorfism*, cu privire la care arta creștină și cea budistă furnizează exemplele, se poate imagina crearea unei *arte sacre* perfect abstracte, și în această direcție se orientează o parte foarte importantă și foarte remarcabilă din arta abstractă contemporană. Fie că aceasta urmărește, în formă abstractă, perfecțiunea intelectuală a conceptului pur, cum se întîmplă, după cum am văzut, în arta greacă, unde provine de la pitagorism și de la « numărul de aur [1] », fie că ea găsește în reprezentarea non-figurativă un mijloc de a elibera emoția pură, de a traduce, fără intervenția figurii, sentimentul în stare directă, imediată.

Figura este un suport, dar în același timp e și o limită, și *numai* eliberîndu-se de această limită abstractizarea poate să intre în comuniune cu sacrul și să exprime, fără concesia făcută figurii, ceea ce este esențialmente non-figurativ, adică o stare sufletească.

[1] Număr egal cu $\frac{\sqrt{5}+1}{2}$, adică aproximativ 1,618, corespunzînd unei proporții considerate ca fiind în mod deosebit estetică. (N. T.)

Wilhelm Worringer a definit o dată pentru totdeauna, într-o manieră cu totul clară și convingătoare, analogiile care există între artă și religie ca manifestări ale aceleiași dispoziții psihice, ale aceleiași « *température d'âme* » (temperatura sufletească) — el însuși a folosit această expresie franțuzească — încît nu mi se mai pare util să revenim asupra acestei probleme. Amintesc pe scurt că el descoperă o corespondență perfectă între arta de Einfühlung și imanență, pe de o parte, și între arta de abstracție și transcendență, pe de alta. Concepția imanentă a religiei și arta de *Einfühlung* sînt caracterizate deopotrivă printr-o abandonare plină de încredere în fața lumii exterioare, printr-o modalitate de a se simți acasă, în largul său, în creație și în combinație cu ea, de a se simți, chiar și mai mult, centrul acestei creații. Panteismul grec cu pietatea sa cosmică, cu sentimentul său al frumosului ca fiind ceva organic și viu, cu raționalismul și antropomorfismul său, este cel mai bun exemplu al acestei asocieri dintre imanență și *Einfühlung*. Cel puțin în perioada lui clasică, deoarece în perioada arhaică spiritul de abstractizare era dominant, și o dată cu el conceptul de trascendență. Umanizarea simultană a artei și a religiei se manifestă în trecerea templului doric, de sens abstract, la templul ionic, pătruns cu totul de *Einfühlung*. Toate acestea au fost admirabil lămurite de Robert Vischer și de Studniczka. Opus acestei religii de armonie și de comuniune cu universul, descoperim conceptul transcendenței, cu contrastele sale: spirit-materie, în lumea de aici și om-univers în lumea de dincolo. Acestei forme de religie îi corespunde, ca formă estetică, arta abstractă. Ce se poate oare imagina mai transcendent decît religiile semite, cea evreiască și cea musulmană? Acest soi de sterilitate artistică constatată la prima, această transcendență aproape exclusiv abstractă, la a doua, corespund întocmai unei gîndiri religioase care nu are afecțiune pentru natură și nici familiaritate cu zeii săi.

 Există pentru om două feluri de a concepe divinul:

ori să şi-l reprezinte ca imanent în univers, locuind în lumea creată, încorporat chiar în obiectele acestei lumi, ori să presupună un Dumnezeu transcendent, pe care nici o formă nu-l defineşte şi care este, prin esenţă, nereprezentabil. După cum una sau alta din aceste maniere de a gîndi religios va domina o civilizaţie sau alta, orientarea se va face spre o artă religioasă figurativă sau non-figurativă.

Nu putem dezvolta aici toate consideraţiunile metafizice pe care le comportă un asemenea subiect: ele ne-ar duce prea departe. Se cuvine totuşi să precizăm principiile şi metodele artei religioase, pentru a înţelege în ce fel şi în ce măsură poate exista o artă religioasă abstractă non-figurativă. Se pare că tendinţa umană înclină în general către figurare: pentru a-i împiedica pe oameni să-şi figureze zeii, sub o formă materială, vizibilă, se pare aşadar că a fost necesar, în toate mediile de cultură unde acest lucru s-a produs, ca o disciplină foarte severă să-şi exercite puterea în scopul de a stăvilii această tendinţă, probabil firească spiritului uman. Acesta a fost cazul evreilor şi, mai tîrziu al musulmanilor. În aceste două împrejurări pare destul de evident că este vorba de o energică reacţie împotriva « păgînismelor » pe care religia ebraică şi cea musulmană pretindeau că le înlocuiesc şi, la urma urmei, de un fenomen şi psihologic şi de ordin practic. Se va remarca pe de altă parte că atîta vreme cît creştinismul născînd s-a temut de religia romană, a trebuit şi el să lupte împotriva « idolilor », care erau semnul, particularitatea detestabilă a cultului pe care voia să-l distrugă. Sentimentul religios non-figurativ se manifestă deci mai degrabă ca o opoziţie la o înclinaţie firească, decît ca o tendinţă autonomă şi spontană a sensibilităţii sau a inteligenţei. În arta reprezentaţională, în sfîrşit, se constată toate gradele de *figurare*, de la antropomorfismul ca atare pînă la o schematizare împinsă la extrem, care, în anumite cazuri, ajunge aproape la abstractizarea propriu-zisă; într-o asemenea proporţie încît această religie este dispusă să separe în

mod precis sacrul de profan, să prezinte sacrul ca pe un lucru *cu totul deosebit*, după definiţia lui Rudolf Otto, să sublinieze toate diferenţele, toate contrastele, toate antinomiile, într-un cuvînt, care fac ca sacrul şi profanul să nu poată, în nici un caz, să fie confundate. Se vor determina, după acest criteriu, două forme de artă religioasă figurativă, cea care se orientează către o asemănare între personajul divin reprezentat şi un anume obiect concret, un om, un animal, un arbore, şi cea care, dimpotrivă, *păstrînd această formă*, pentru că ea nu-l poate gîndi altfel pe Dumnezeu decît sub forma unui om, a unui animal sau a unui arbore, îşi spune că divinul nu poate fi în mod banal uman, animal sau vegetal şi se străduieşte, naiv sau în chip subtil, printr-o stilizare corespunzătoare, să traducă acest sentiment de *cu totul altceva* care îi este propriu: acest *cu totul altceva*, pe care în asemenea stadiu de gîndire umană omul este încapabil să-l conceapă abstract, întrucît el este încă prizonierul concepţiilor reprezentaţionale şi al unor tradiţii de sentiment sau de intelect. În arta religioasă figurativă există deci două curente divergente: unul al reprezentării materiale exacte, care presupune că pe cît personajul reprezentat va fi mai asemănător cu un om, un animal, un arbore, pe atît va fi mai divin; şi celălalt curent care va găsi în deosebire şi nu în asemănare principiul însăşi al sacrului. În ce măsură gîndirea religioasă trece de la arta religioasă realistă, naturalistă, la o artă semiabstractă... sau în ce măsură urmează ea calea inversă? Ne-ar trebui prea mult spaţiu ca să studiem problema aici şi, de altfel, nu e deloc sigur că această mişcare se face întotdeauna în acelaşi sens. Pare mai degrabă că reprezentările realiste şi formele semiabstracte alternează în cele mai multe cazuri. Că, de pildă, unui exces de naturalism îi urmează o oarecare rigoare intelectualistă, ca în cazul Reformei, care a interzis icoanele pentru a combate abuzul de realism al Renaşterii, dar care, la rîndul ei, a fost atacată de către Baroc sub

forma unei mișcări zise « iezuite » sau de « Contra Reformă », care lupta împotriva acestei austerități, multiplicînd un antropomorfism cu tendințe senzuale și dramatice.
Aceste alternanțe depind și ele de faptul că de obicei conceptul religios pune accentul pe ceea ce poate impresiona simțurile sau sentimentele sau, dimpotrivă, pe ceea ce se adresează mai ales spiritului. După țări și după epoci, individul va fi înclinat să perceapă divinul în ceea ce va simți că-i este mai aproape sau, dimpotrivă, în ceea ce îi va părea mai inaccesibil. Avem atunci de-a face cu noțiunea Dumnezeului binevoitor sau a Dumnezeului neîndurător, a divinității cu care se poate comunica, chiar material, sau a divinității pe veci inaccesibilă. După cum sufletul este călăuzit de dragoste sau de teamă, el îl va imagina pe Dumnezeu după chipul său sau ca pe o ființă extraordinară, *supranaturală*, *in afara naturii*, care-i va inspira venerație, respect *(mai mult sau mai puțin temător)*, dar niciodată afecțiune.
Nu este necesar să examinăm formele figurative naturaliste ale artei religioase, nici pe acelea care în stilizarea lor încă mai lasă să se zărească, limpede, figura, și rămîn tributare figurii. Evident, faptul de a-i conferi unui personaj « supranatural » o formă distinctă de cea omenească, fie atribuindu-i o statură colosală sau o frumusețe supraomenească, fie un aspect extraordinar, arată că e vorba de o anumită stilizare, care nu trebuie niciodată confundată cu abstractizarea. Chiar deformările pe care le suferă personajele sacre la un timpan roman, de exemplu, sînt stilizări de natură psihologică sau uneori chiar funcționale (necesitatea de a face să intre un anume corp într-un anume spațiu ne obligă să-l micșorăm, să-l răsucim în atitudini anormale sau antinaturale): ele nu sînt abstractizări propriu-zise. Și nu sînt astfel decît atunci cînd regăsim, sub formă naturalistă, schema geometrică pe care o folosesc drept suport.

Această considerație ne ajută acum să arătăm că, adesea, gîndirea religioasă a conceput Divinul sub aspectul Numerelor, că ea a imaginat ordinea universului bazată pe raporturi numerice, prezentată sub forma matematicii sau a geometriei. Dumnezeu este o anumită Formă Perfectă, un anumit Raport Perfect, și natura se apropie de Divinitate în măsura în care ea repetă în ea însăși această Formă Perfectă sau acest Raport Perfect. În felul acesta se prezintă transcendentalismul pitagoreic, care a influențat pe greci, prin Platon, și mai tîrziu, prin Plotin, gîndirea creștină a Evului Mediu și a Renașterii.
Cunoscînd Numerele sacre și « proporțiile de aur », artistul va reprezenta fie divinitatea însăși, fie ordinea sacră a lumii, prin forme care vor corespunde acestor Numere divinizate și acestor proporții atotputernice, dar această artă geometrico-aritmetică nu va fi înțeleasă decît de către inițiați. Va fi deci necesar ca aceste imagini, realmente abstracte, în sensul cel mai propriu al cuvîntului, să fie învestmîntate cu figuri capabile să-i emoționeze pe neinițiați. O artă figurativă se suprapune astfel unei arte abstracte, îngăduind ca aceasta să fie recognoscibilă numai pentru cel care pătrunde, dincolo de aparența lucrurilor, intima, profunda și esențiala lor realitate. Se poate spune astfel că arta Evului Mediu și, într-un anumit fel, cea a Renașterii, este în același timp și figurativă și non-figurativă, prin aceea că ea emoționează o anumită categorie de spectatori prin figura clară, evidentă pe care i-o arată, și o altă categorie mai rafinată, mai cultivată, cunoscînd semnificațiile ezoterice prin forma abstractă care transpare de sub figura materială cu care este acoperită.
Arta europeană este, în această privință, moștenitoarea tradițiilor egiptene și grecești de la care susțin că se trag « abstracții » Evului Mediu și ai Renașterii. Aceleași legi ale numerelor guvernează și alte regiuni ale artei; ele sînt dominante în China, evidente în India și aș zice fără

nici o reținere că nu există artist realmente reli-

gios care, în mod conștient sau nu, să nu aplice la figurile pe care le creează legile fundamentale ale formelor, fie că le deține dintr-o moștenire intelectuală, fie că ele aparțin unei categorii de fenomene psihice încă destul de puțin cunoscute astăzi și în care simțurile ar deține același loc ca și inteligența. Ceea ce numim frumusețe, armonie, nu este poate decît o oarecare dispoziție cinestezică a organismului, un ritm al circulației sîngelui sau al respirației, care se transformă în ritmuri estetice atunci cînd trece din planul resimțirii inconștiente, biologice, esențial naturale, în planul creației voluntare și conștiente, operă a inteligenței și a simțurilor puse de comun acord. Fundamentele psihologice ale esteticii n-au fost încă definite, nici mecanismul de asociere a ceea ce noi numim frumos cu ceea ce considerăm bunăstare materială. Este evident că sentimentul religios este legat într-o anumită măsură de starea psihologică a omului și că împreună determină anumite forme estetice, despre care se crede că depind exclusiv de material sau de legi funcționale, sau de o estetică « gratuită ».

Proporțiile și numerele, care stau în fruntea arhitecturii generale ale bisericii gotice, guvernează în aceeași măsură și cele mai mici elemente ale decorației sale. Paul Fechner, care consideră goticul drept « stilul cel mai transcendental care a fost realizat », « scheletul matematic devenit piatră », spune, de asemenea, că « producțiunea gotică se ridică în mod firesc, precum o colonie de madrapori, și este în același timp o realizare structurală de un rafinament neîntîlnit ca tehnică și calcul. Dar voința sa însuflețitoare este un misticism proiectat peste limitele gîndirii logice. . . »[1] Fechner mai adaugă în aceeași lucrare că « în arta gotică, de la cel mai mic element pînă la cel mai mare totul are o semnificație, cînd accesibilă, cînd ascunsă. Ceea ce compoziția

[1] *Die Tragödie der Architektur;* Iena, 1921. După cîte știu nu există o traducere franceză a acestei cărți atît de remarcabile și de necesare.

armonică antică cerea la întocmirea vizibilă, numărul și măsura, este indicat aici prin simboluri în maniera pitagoreică; o mistică a numerelor, cînd subtilă, cînd viguroasă parcurge și determină scheletul catedralelor gotice. Între toate proporțiile este întreţesut un joc de raporturi invizibile, a căror reprezentare aritmetică dezvăluie inițiatului imaginea adevărurilor eterne care duc la izbăvire. »

Și o artă pur abstractă poate să fie *religioasă*, în sensul propriu al cuvîntului, atunci cînd nu atinge decît intelectul, și poate fi chiar mai încărcată cu noțiunea de sacru, cînd rămîne pe planul aritmeticii și al geometriei, decît atunci cînd face apel la emoția simțurilor și a sentimentului. Mai ales cînd este vorba despre straturi de civilizații foarte spiritualizate și capabile să dovedească noțiunea unei ordini divine într-o « cifrare » a universului în care atotputernicia lui Dumnezeu se identifică cu aceea a Numerelor. Este posibil ca gîndurile orientale care au pătruns puternic în gîndirea clasică greacă și, mai mult încă, influența spiritului ebraic asupra lui Plotin să se fi impus pe deplin esteticii naturaliste din Grecia phidiană, determinînd astfel un sincretism de abstractizare și de figuratism, dar cînd ne întoarcem la Elada arhaică găsim aici prezența unei arte mai puțin pur abstracte, desigur, decît aceea fundamentată pe numere, dar suficient de abstractă totuși pentru a ne convinge că la insularii din Cyclade, de exemplu, nu incapacitatea de a reproduce figura umană este ceea ce a favorizat schematizările pe care le găsim la idolii-vioară și la idolii-scut, rezultați și unii și ceilalți dintr-un foarte înalt și foarte subtil proces de stilizare, comparabil cu acela pe care-l întîlnim în aceeași măsură în arhaicul Cypru și în cultura danubiană din epoca bronzului.

Aceste reprezentări ale divinului sînt surprinzătoare tocmai datorită extremei lor simplificări. Ele se abat în mod intenționat de la asemănarea cu omenescul, păstrînd totuși în aparența lor generală amintirea formei omenești. Stilizarea

lui *tiki* în arta din insulele Marchize, cea tao-tie și a dragonului din bronzurile chinezești din timpul dinastiei Ciang-yin, este de aceeași natură. De asemenea și schematizarea figurii omenești și a capului de pasăre la indienii Haidas sau la Kwakiutes din Columbia Britanică. Aici nu este vorba atît de a te apropia de un anumit ideal geometric, cît de a *denaturaliza* o formă umană sau animală în așa măsură încît contemplîndu-o să te gîndești mai puțin la prototipul uman sau animal care a inspirat-o decît la făptura supranaturală a cărui reprezentare imaginară este.

Cînd examinăm aceste forme abstracte de gradul al doilea, adică obținute plecîndu-se de la un prototip mai mult sau mai puțin naturalist (și poți fi naturalist chiar și atunci cînd inventi un monstru, o ființă fantastică: naturalismul depinde de asemănarea și de probabilitatea monstrului), sîntem ispitiți să afirmăm, în chip de concluzie, că, în straturile de cultură cărora le aparțin idolii cycladici, bronzurile Ceang și Ceu, acele tiki din Marchize, precum și olăria peruviană din Nazca sau din Ica, a *abstractiza însemnează a diviniza*, sau cu alte cuvinte că te apropii cu atît mai mult de divin cu cît te îndepărtezi de reprezentarea realistă; și aceasta ne amintește, de asemenea, de acel poem chinezesc din epoca Lang, în care se spune că *arta produce ceva dincolo de forma lucrurilor, deși importanța ei constă în a păstra forma lucrurilor.*

Această « formă dincolo de formă » este, evident, forma abstractă, fie că ea mai păstrează trăsături sensibile ale obiectului, reprezentat, sau aluzii la caracterele evidente ale acestui obiect, fie că ea există în chip unic și total ca formă autonomă, cum sînt tresa sumeriană sau germanică, așa-zisa ornamentație « greacă » elenică, arabescul musulman sau *lie-wen-ul* chinezesc această ornamentație « greacă extrem-orientală », al cărui nume însemnează *nor și trăsnet*, dar în care este zadarnic să cauți o stilizare a fulgerului.

Abstractizarea de gradul întîi, adică fără un

prototip figurativ, sau abstractizarea de gradul al doilea, constînd în schematizarea unei forme prealabile, mai mult sau mai puțin naturaliste, apar deci aproape în toate țările și în toate epocile, ca un element extrem de important al artei religioase, cu atît mai evident cu cît aceasta se sprijină mai mult pe simbol sau pe alegorie. În ceea ce privește arta creștină, forma umană rămîne predominantă în ea, cu rezerva că, în Evul Mediu, această formă umană este cel mai adesea transcripția plastică a unei entități geometrice sau matematice.

Spiritul de abstractizare care guvernează arta musulmană nu este, cum se crede în mod obișnuit, consecința unei prescripții religioase, formulate de Mahomed, ci, dimpotrivă, o tradiție de rasă, o veche moștenire arabă, cu mult anterioară nașterii Profetului și care a continuat să inspire această artă de-a lungul secolelor și în toate țările unde victoria semilunei a impus-o. Săpăturile arheologice au scos la iveală această constantă abstractă din monumentele epocii preislamice, chiar în Arabia. Pe de altă parte, la cele mai vechi piese de olărie din Africa de Nord, și în special din Maroc, s-a constatat o decorațiune geometrică foarte asemănătoare cu cea care se găsește aproape mai totdeauna la olăria preistorică din Scandinavia pînă în regiunile orientale mediteraneene. Au fost mai întîi niște serii de puncte, aflate pe unele unelte de os din Danemarca și din Norvegia ; aceste puncte au apărut pe părțile laterale ale oalelor și ornamentul acesta cucerește Africa, unde se mai întîlnește și în zilele noastre. Foarte interesante sînt în această privință lucrările d-lui Prosper Ricard și ale d-lui Joseph Herber care demonstrează că marocanii de astăzi, urmașii berberilor care locuiau țara cu mult înainte de sosirea arabilor, deci anterior unei constrîngeri religioase exercitate de Islam, își decorau farfuriile și vasele cu desene identice cu cele pe care le executau și meșteșugarii preistorici, cu multe milenii înainte.

Dacă am dori deci să explicăm predominanţa spiritului de abstractizare în arta supranumită arabă şi în derivatele sale, ar trebui să-i căutăm cauzele în cu totul altă parte decît într-un tabu religios dictat de Profet. În tot *Coranul*, aşa cum ni l-au transmis cele şapte versiuni oficiale furnizate de către discipolii lui Mahomed, nu există decît un singur verset care să facă aluzie la o asemenea interdicţie. Este acela în care Mahomed spune: « O, credincioşilor! vinul, jocurile de noroc şi statuile sînt nelegiuiri născocite de Satana; lepădaţi-vă de ele şi veţi fi fericiţi ». Numai că acest cuvînt *statui*, pe care noi îl folosim aici în înţelesul obişnuit, este traducerea cu totul nedesăvîrşită al arabului *ansab*. *Ansab*-ul nu este cîtuşi de puţin o statuie propriu-zisă ci un altar de piatră, venerat de popoarele idolatre, pe care se făceau libaţiuni cu ulei, altar cioplit oarecum aidoma unui chip omenesc. Interdicţia viza deci nu o reprezentare gratuită, ci idolul care era obiectul unui cult păgîn, aşadar în calitate de idol şi nu de imagine este proscris *ansab*-ul.

De altfel, în lumea evreilor, atît de apropiată de lumea arabă — cele două popoare fiind de rasă semită —, se întîlneşte şi se va întîlni pînă şi în Bizanţ, în luptele iconoclaste, această *frică de idoli*, care tinde să proscrie orice figură de teama ca ea să nu devină cumva idol.

Avocaţii interdicţiei religioase nu încetează totuşi de a-şi aminti de preceptele lui Mahomed, păstrate de tradiţie şi care par să le dea dreptate. Mai ales pe acesta: « Dumnezeu m-a ridicat împotriva a trei soiuri de oameni, pentru a-i zdrobi şi a-i reduce la tăcere: orgolioşii, politeiştii şi pictorii. Feriţi-vă dară de a-l întruchipa pe Dumnezeu, sau pe om, şi nu pictaţi decît arbori, flori şi obiecte neinsufleţite. » În sfîrşit, se invocă celebra legendă canonică potrivit căreia la Judecata de Apoi, artistul va vedea apărîndu-i în faţă toate făpturile pe care le-a pictat; ele îi vor cere un suflet şi cum nu va sta în puterea lui să li-l dea, artistul va fi damnat.

Se pare că spiritul arab nu se împacă în nici un fel cu sculptura; nu era deci necesară nici o interdicţie religioasă pentru a îndepărta acest popor de la reprezentarea tridimensională. Şi aici, firește, tradiţia funcţionează, mai ales aceea care ne spune că îngerii nu intră într-o casă unde se găsesc figuri care să arunce umbre. Inaptitudinea pentru sculptura în relief *(ronde-bosse)* pare să fie proprie naturii înseşi a poporului arab, şi nu era nevoie de a fi condamnată făţiş pentru a-i împiedica pe artiştii arabi s-o practice. În schimb, pictura este practicată curent şi Mahomed însuşi, după cum am văzut, o îngăduie, cu condiţia ca ea să nu reprezinte figura umană.

Rezerva aceasta a fost oare respectată? Cu siguranţă că nu. Chiar din primul secol al Hegirei monedele arabe cu efigia califilor şi portretele acestora, ba chiar şi cu portretul lui Mahomed, urmărind o asemănare abstractă, circulau în lumea musulmană. Pictorii erau foarte preţuiţi şi operele lor apreciate, comentate, discutate, în sfîrşit plătite foarte scump. Makrizi, care ne dă atîtea informaţii curioase despre viaţa Islamului, scrisese, chiar el, o suită de biografii ale pictorilor arabi celebri, care, din nefericire, s-au pierdut. Călătorii menţionau întotdeauna, ca pe un lucru firesc, respectabil şi chiar admirabil, existenţa picturilor figurative. Muradja din Ohson descrie cu bunăvoinţă porţile moscheei lui Abd-el-Melik din Ierusalim, care sînt împodobite cu portretele lui Mahomed, decoraţia interioară a clădirii, unde sînt pictaţi infernul, demonii săi, *ghouls*, şi paradisul, unde huriile etern fecioare se plimbă printre flori şi printre livezi. Makrizi, la rîndul său, a văzut în palatul regelui tulunid Khomaroieh, la Cairo, nişte imagini în lemn (mai degrabă basoreliefuri decît statui, din motivele pe care le-am arătat mai sus), care reprezentau portretele regelui însuşi, ale soţiei sale şi ale muzicienilor săi. Şi oare ce trebuie să gîndim despre afirmaţia lui Yakubi, care pretinde că a văzut statuia unui cavaler pe un *kuba* (mormînt sacru) al unei moschei din Bagdad?

Este evident că anumite regiuni, în țările supuse Islamului, s-au bucurat de mai multă sau mai puțină toleranță în privința artei reprezentaționale. Dimensiunile reprezentării sînt luate uneori în seamă: Muradja din Ohason ne învață astfel că «imaginile animalelor nu sînt îngăduite credincioșilor decît în cazul că sînt foarte mici și aproape nedeslușite. De asemenea, nu are importanță dacă figurile de animale se află sub picioarele credinciosului sau în spatele lui, atunci cînd se roagă.» Esențialul este, pare-se, să nu le aibă în față, fapt care l-ar îndemna să le adore.

Chardin, călătorul, aduce din Persia o anecdotă ciudată. A văzut, spune el, aproape pretutindeni, în hanurile din această țară, picturi reprezentînd figuri, mai mult sau mai puțin vechi, care însă nu aveau decît un singur ochi. Într-adevăr, musulmanii dreptcredincioși se mulțumeau să zgîrie, cu ajutorul unui briceag, ochiul stîng, ca și cum această mutilare era suficientă să-l facă inofensiv pe personajul astfel chiorît... Descoperim în felul acesta cele mai vechi și mai misterioase credințe, al căror echivalent se întîlnește în China, și istoria lui Chardin amintește despre o veche legendă chineză în care se povestește că un pictor executase în palatul unui împărat o friză cu dragoni. Împăratul i-a lăudat foarte mult lucrarea, dar s-a mirat că dragonii nu aveau decît un ochi și a insistat ca pictorul să adauge și al doilea ochi, în ciuda împotrivirii și refuzului meșterului. Și, de fapt, de îndată ce pictorul a satisfăcut dorința împăratului, dragonii, care erau acum terminați, au prins pe loc viață, s-au smuls de pe peretele unde erau pictați și au zburat în bubuitul tunetului. Tradițiile arabe descriu pictorii executînd figuri omenești și luîndu-se chiar la întrecerea pentru a se vedea care dintre ei redă mai bine asemănarea. Se știe că doi artiști celebri, El Koceir și Ibn Aziz, foloseau trucuri dintre cele mai abile pentru a da iluzia vieții. Niște musulmani, căci numele lor ni-i arată ca atare — și nu artiști bizantini, cărora li se atribuie în mod obișnuit reprezentările figurative — nu ezită deci să împingă

cercetările lor asupra adevărului pînă la un soi de naturalism aproape fotografic. În sfîrșit, dorința de a reproduce figura este atît de mare, uneori, încît descoperim pînă și în decorația unei cupe arabe din secolul al XIII-lea, ce se află la Bibliothéque Nationale, o curioasă friză cu personaje și cu animale, care sînt transpunerea în imagini animate a unei inscripții în litere cufice [1], care proclamă *Onoare trainică și victorie.* Literele, aici, se metamorfozează în figuri vii, la fel cum într-un desen celebru a lui Grandville notele unei barcarole devin bărci și luntrași. Cuvîntul *Victorie* devine un grup de vînători ucigînd niște fiare. Nu cunosc alt exemplu de «litere însuflețite», dar cu siguranță că există: este foarte greu, de altfel, să găsești în atitudinile oamenilor și ale animalelor caracterul grafic care să le transpună mișcarea. Abundența figurilor, în pictura islamică, este atît de mare încît ne este imposibil să enumerăm aici toate edificiile unde pot fi găsite. Voi cita numai, pentru a arăta în ce măsură arta figurativă arabă s-a generalizat în toate țările islamizate, cîteva exemple. La Qoçair Amra, de exemplu, un castel în ruine, situat la est de Iordan, «vedem, scrie dl. Marçois [2], un grup de personaje, ale căror nume sînt scrise în arabă și în greacă și pe care le identificăm a fi suverani de curînd învinși de către Omeiazi, asistînd la baia unei femei. În afară de această compoziție destul de enigmatică, mai găsim felurite alegorii, scene de vînătoare și de sport, reprezentări de meserii, busturi, femei goale, animale printre peisaje și o emisferă celestă cu constelațiile sale tradiționale.» La Qaçr el-Hair, la nord-est de Palmir, «pereții și chiar perdelele sălilor, în acest castel omeiad, erau acoperiți cu picturi». La Samarra, ilustra capitală a lui El-Hotacim, fiul lui Harun al-Rașid, palate în ruine au păstrat decorațiuni figurate, reprezentînd femei, vînători sau dansatoare jumătate goale, transmise probabil prin

[1] Litere ale unei vechi forme de scriere arabă, folosite la caligrafierea Coranului. (N. T.)

[2] G. Marçais, *L'art de l'Islam*, Paris, 1946, p. 31.

tradiții elenistice, care pot fi ușor recunoscute atît după alegerea temelor, cît și după felul cum sînt tratate figurile: întîlnim aici pînă și imaginea neașteptată a unui preot creștin, bărbos, tuns ca un capucin, îmbrăcat cu o mantie vărgată și cu un soi de sutană presărată cu cruci. În Egipt, frize de lemn sculptat, păstrate în muzeul de la Cairo, asociază elementelor decorative florale, care se desfășoară încolăcite, nenumărate mici figuri umane în scene dintre cele mai variate. La fel s-au petrecut lucrurile chiar și în Spania, pînă în momentul cînd dinastia mauro-spaniolă a Almohazilor — neînduplecați apărători ai non-figurativului — a exercitat un control riguros asupra artiștilor și a prescris sau cel puțin a convertit la non-figurativ pe artiștii « copți » (arabi creștini) sau europeni care se complăceau în executarea figurilor de oameni și de animale. În Persia, însă, arta reprezentațională — care, față de ortodoxia musulmană, a întruchipat întotdeauna oarecum o erezie — rămîne cea favorită, inspiră mai ales admirabilele școli de miniaturiști și ajunge chiar să copieze tipurile și costumele europene, ca în palatul lui Ala Kapi, construit de Sah Abbas.

Aceste exemple, care ar fi ușor de sporit, arată că arta musulmană nu a înlăturat cu totul reprezentarea, pe care, dimpotrivă a tolerat-o, ba chiar, în anumite țări și în anumite epoci, a favorizat-o, în ciuda interdicțiilor mai mult sau mai puțin fățișe și în ciuda înspăimîntătoarelor legende, care-l amenințau pe artist cu damnarea. Uneori se întîmplă ca artistul să fie de acord cu interzicerea figurilor. Unui pictor animalier care se plîngea că nu mai poate să-și exercite meseria dacă e obligat să facă abstract pur, Ibn Abbas îi răspunde:« Decapitează animalele ca ele să nu mai aibă aerul că trăiesc și dă-ți silința să le faci să semene cu niște flori ». Există la Muzeul de Artă Decorativă din Paris un covor persan avînd pe el figuri de animale care se termină cu niște ghirlande de flori și cu niște buchete, vădind astfel această tendință de a disi-

mula figura făcînd-o să treacă în mod progresiv în regnul vegetal, așa cum în alte ocazii [1] frunzișul se *dezumanizează* progresiv pînă cînd devine o simplă curbă abstractă în care fragmentul de plantă, moștenit de la antichitatea clasică, este de nerecunoscut.

Cu toate că reprezentările figurate există și sînt numeroase chiar în arta Islamului — și tocmai aceasta am vrut să arătăm — nu este mai puțin adevărat că tendința generală a acestei arte islamice, în afară de aceste excepții, este în mod declarat non-figurativă.

Acest gust al abstracției se datorește mai multor cauze dintre care cea principală este spiritualitatea acestui popor al deșertului, obișnuit cu imensitatea, cu informulatul, cu non-reprezentabilul, și care nu poate să conceapă divinul decît prin însăși noțiunea de transcendent. S-a mai susținut și că originile nomade ale arabilor nu îngăduie crearea de statui și de basoreliefuri favorabile reprezentării figurii umane sau animale. S-a mai spus de asemenea, dar acest lucru mi se pare cu totul arbitrar și excesiv, că nomadismul lor nu le-a lăsat răgazul să observe mai îndelung figurile, ca să se poată naște în sufletul lor dorința de a le reprezenta. Tot ceea ce am spus pînă acum infirmă cea mai mare parte din aceste teorii și de aceea este necesar să arătăm că există o artă musulmană figurativă foarte importantă, pentru a da mai multă greutate acestui adevăr și anume că, în esența și în generalitatea sa, pentru motive filozofice sau chiar fiziologice pe care este greu să le enumerăm aici, arta musulmană este abstractă. Musulmanul a preferat, de cele mai multe ori, arta abstractă celei figurative, deși el a practicat-o și pe cea din urmă, dar cerințele intime ale caracterului și ale sufletului său l-au îndreptat mai mult spre prima în care, într-adevăr, a dat întreaga măsură a origi-

[1] A se vedea decorațiunile lui Castillejo din Murcia, așa cum au fost reproduse de dl. Torres Balbas în studiul său despre *La arquitectura musulmana del Occidente. Arquitectura*, Madrid 1927.

nalității sale și a geniului său. Geniu logic, îndrăgostit de absolut și, în același timp, mistică a invizibilului, a informulabilului. Mai mult chiar decît în abstractizarea floral, el își găsește bucuria, subtilă, ascuțită, cu adevărat intelectuală, în desfășurarea decorului geometric, în ornamentul liniar pur, care-i produce și ne produce cînd îl studiem o beție lucidă, comparabilă cu aceea pe care ne-o dă studierea miniaturilor irlandeze, pentru motive asemănătoare. Pentru noi ornament musulman este sinonim cu ornament geometric, căci spiritul arab s-a manifestat în chip desăvîrșit prin acest mijloc de expresie, cu o miraculoasă virtuozitate care, cînd tratează individual abstractizarea floral, epigrafia sau trăsătura liniară, cînd le combină pe toate trei într-un soi de contrapunct magistral, pe lîngă care, fără îndoială, toate celelalte forme de decorațiune par grosolane și vulgare. Tocmai aceasta exprimă Worringer cînd scrie: « Sentimentul dualist pe care-l are Orientul despre lume se reflectă cu claritate în tendința strict transcendentală a religiei și a artei sale. Viața, lumea fenomenală, realitatea, pe scurt tot ceea ce pentru omul clasic, în religia sa despre lume, fericită și naivă, avea o valoare pozitivă, la Oriental, cu profunda sa conștiință a lumii, toate acestea capătă o valoare relativă și sînt cu totul supuse unei aprecieri mai înalte, care se conduce după o realitate mai elevată, situată dincolo de terestru... Nu întîlnim aici accepțiunea veselă a unei vivacități senzuale, căci orientalul aparține cu totul celuilalt domeniu, care, purtîndu-l pe deasupra caracterului trecător și plecînd de la lucrurile vii, îl ridică spre o lume mai elevată, purificată de orice greșeală a simțurilor și a contemplării, unde domnește necesitatea și durata, o lume căreia marele calm al științei instinctive a orientalului îi aduce consacrarea. »[1]

[1] *Formprobleme der Gotik*, Berlin, 1912.

Strîns legată de religia orientală, de filozofia sa, de cunoașterea sa științifică, chiar de tehnicele sale, arta musulmană reprezintă unul dintre cele mai mobile eforturi pe care le-a făcut spiritul uman pentru a depăși ceea ce este nesigur, întîmplător, provizoriu și trecător. Instruit de deșert, care i-a învățat pe gînditorii și pe artiștii săi că lucrurile sînt trecătoare, musulmanul a căutat stabilitatea în etern și în universal. El a conceput o religie monoteistă, un Dumnezeu fără chip, o înaltă și senină concepțiune a destinului, care nu-l conduce cîtuși de puțin la ataraxie, la acea liniște sufletească lipsită de griji, ci, dimpotrivă, la dinamismul cel mai activ, la spiritul de cucerire cel mai arzător și cel mai viguros care s-a cunoscut poate vreodată. Dintre toate materialele el le-a preferat pe cele mai perisabile, stucul, de exemplu, pe cele mai ușoare, lupta împotriva materiei părîndu-i-se inutilă și sterilă, de vreme ce întreaga lui viață materială și spirituală era luptă, ba chiar o luptă cumplit de grea! Repulsia nomadului pentru tot ce *atîrnă greu*, amintire a necesității de a nu te încărca cu obiecte grele, și vrăjmășia omului spiritual față de tot ce se interpune între Dumnezeu și el, față de tot ce se înalță ca un obstacol între duh și propriul său suflet, menține în arta musulmană preferința pentru lucrurile cu desăvîrșire ușoare, în ceea ce privește materialele și formele. Avantajul decorațiunii abstracte este că se poate imagina cu ușurință libera circulație a aerului printre șuvițele împletite ale arabescurilor. Oricît de încărcat ar fi cîmpul — și uneori este înăbușitor de încărcat din pricina acestei groaze de vid pe care o întîlnești adesea la popoarele deșertului, în aurăriile *scytice*, de exemplu, și, în general, în toată arta Marilor Migrațiuni — cîmpul acesta evocă totuși un grilaj, o suprafață cu striațiuni, nu un zid plin. Într-un basorelief sau într-un panou decorativ nu spațiile goale sînt cele care sugerează imponderabilitatea atmosferei, nici aerul pe care ni-l închipuim circulînd între forme, ci mai degrabă dispoziția

acestor forme și relațiile dintre ele, și, mai mult chiar, mobilitatea acestor forme. Dar *entrelacs*-ul este o rețea de linii în mișcare, obiect al unei continui suciri și răsuciri, după un ritm mai mult sau mai puțin rapid, stacato-ul ornamentului *vent et tonnerre* (vînt și trăznet) chinezesc opunîndu-se adagio-ului ornamentului clasic denumit *la grecque*, de exemplu. Arta musulmană poate fi interpretată mai corect dacă o comparăm cu deplasarea formelor și culorilor într-un caleidoscop. Ambele se bazează în primul rînd pe posibilitatea numeroaselor metamorfoze, pe virtualitatea unui *perpetuum mobile*. Nimic nu sugerează mai bine decît arabescul existența unei mișcări neîntrerupte, regulat cadențate, supuse unor scandări care au suplețea și intervalele respirației, sau ale circulației sîngelui, ceea ce subliniază importanța organicului în această artă abstractă a Islamului, pe care ar fi greșit să o socotim riguros intelectuală. Chiar și în compozițiile sale cele mai rigid geometrice sau matematice, se recunoaște acest efort pentru a regăsi în geometrie sau în numere echivalentul legilor biologice, dacă nu chiar legile însele.

Extraordinara impresie de viață pe care o oferă ochilor și spiritului nostru o artă în care nu figurează nici o formă vie depinde în același timp de acea lipsă de greutate (a formei și a materiei) de care am vorbit și de acea mobilitate sugerată, pe care o percepem mai ales în *entrelacs*-ul pur, adică în cel construit din forme geometrice și nu din forme vegetale. Predominarea unor ornamente sau a altora, în cutare sau cutare provincie a Islamului, în cutare sau cutare epocă, depinde de particularități rasiale, de influențe străine, de tradițiile estetice sau religioase ale diferitelor popoare, paralel cu predominarea senzualității sau a intelectualității, cu primatul liniei sau cu primatul masei, sau chiar cu primatul culorii asupra liniei și în același timp asupra masei. Copacii mustind de sevă de la Maschata, ciorchinii cărnoși și savuroși din Marea Moschee de la Kairuan, aparțin evident

unui alt univers spiritual decît mîndrele caligrafii și recile panglici ale artei hispano-musulmane.

Remarcăm aici, de fapt, cele două aspecte ale abstractizării pe care le întîlnim aproape peste tot: procesul de abstractizare care pornește de la o formă concretă și o transformă într-o formă abstractă, și abstractizarea pură, care nu operează decît asupra unor motive fără punct de plecare figurativ. Procesul de abstractizare ia uneori o formă umană sau animală și o transformă într-o formă vegetală, potrivit sfatului lui Ibn Abbas dat pictorului animalier, sau chiar în forme abstracte, în care nu rămîne nici o trăsătură a figurii originale și în care păsările, de exemplu, se transformă într-un joc de volute, ca în sculpturile în lemn din epoca tulunidă, aparținînd muzeului din Cairo, care au fost reproduse de M.-G.Migeon și studiate de M.-E.Pauty [1]. Se cuvine să notăm în legătură cu aceasta că în Egipt sculptura în lemn rămîne foarte influențată de tradiția coptă, atît de puternică de altfel într-o mare parte din arta musulmană.

Trecerea formei vegetale figurative la o formă abstractă inspirată de ea, dar în așa măsură deformată încît ea devine aproape de nerecunoscut și în care abia se poate recunoaște prototipul, furnizează imaginației islamice, nevoii sale de intelectualizare, de simplificare, *de purificare* posibilitățile cele mai bogate și mai variate. În arta geometrică propriu-zisă, care este manifestarea cea mai riguroasă, cea mai *cerebrală* a spiritului de abstractizare, arabii folosesc o știință matematică desăvîrșită. Dezvoltarea neopitagorismului alexandrin, asociat cu această tendință către abstract pe care am descoperit-o încă din vremea Arabiei preislamice, trebuia să ducă la înflorirea unei arte exclusiv aritmetice, guvernată doar de numere și fără să intervină preo-

[1] Sculpturile în lemn pînă în epoca ayubidă. Catalogul Muzeului arab, Cairo, 1930.

cuparea de a suprapune figuri pe scheme numerice, cum s-a făcut în timpul Renașterii, mai ales în Italia.

În ce măsură arta abstractă a Renașterii italiene, reprezentată mai ales de Piero della Francesca și Paolo Ucello, și chiar de Leonardo da Vinci, se apropie de abstractizarea musulmană, ne vom convinge dacă vom suprapune unele dintre aceste *entrelacs* circulare, frecvente în arta musulmană, cum ar fi cele care se găsesc pe porțile de lemn din muzeul din Istambul sau, și mai bine, cele care împodobesc pagina de titlu a *Coranului* lui Mulay Zidan, executat de un artist marocan, în 1594 [1], peste cele șase *entrelacs* de la *Academia vinciana*. Și să nu uităm că găsim asemenea *entrelacs* asociate cu frunze, că panglicile lor se împletesc cu rămurele în picturile din Castello Sforzesco de la Milano [2]. Acest decor liniar a fost foarte bine analizat de către dl. Georges Marçais [3], care i-a subliniat caracterul său strict bidimensional. « În afara rarelor excepții, spune el, acest decor, oricare ar fi suprafața, plană sau curbă, pe care o acoperă, rămîne un decor de suprafață, el nu desfundă suprafața de decorat și nu desprinde din ea reliefuri viguroase. Neavînd de obicei decît două planuri, el nu cunoaște modeleurile suple, tăieturile oblice care le leagă între ele. Elementele planului superior, care de altfel nu depășesc nivelul general, golul zidului sau al obiectului, se desprind luminos pe cîmpul întunecat. Limitate în mod riguros de marginile lor verticale, siluetele, de care se prinde lumina, se îmbogățesc cu detalii interioare scobite. Între elementele luminoase și fondurile sumbre, între plinuri și goluri, proporția, pe cît este posibil, trebuie păstrată între diversele părți ale aceluiași panou. Totuși trebuie prevăzut în mod integral și egal

[1] Acest Coran se găsește la Bibiloteca din Escorial.
[2] A se vedea Marcel Brion, *Léonard de Vinci*, Albin Michel, 1952.
[3] În a sa *Art de l'Islam*, pe care am mai citat-o, p. 77 și urm.

în interiorul cadrului care determină liniile de arhitectură. Densitatea decorului trebuie să fie uniformă. Dar această densitate poate să difere de la un panou la altul; proporția variabilă între goluri și plinuri, între părțile luminate și cele întunecate, lărgimea formelor în relief, adîncimea scobiturilor, crează diversitatea valorilor locale și ierarhia panourilor, unele dintre ele atrăgînd atenția prin valorile lor tari, în timp ce altele, de un gri mai atenuat, rețin mai puțin privirea. » Aceste observații ale d-lui Marçais se aplică îndeosebi artei fatimizilor din Egipt, dar ele sînt în egală măsură valabile și pentru ansamblul decorației geometrice islamice pe care o vedem născîndu-se prin anul 1000 în minaretele de la El Hakim și care capătă o asemenea amploare încît, urmînd armatele musulmane, ea va cuceri, cu mai mult sau mai puțin succes, după cum e caracterul etnic și estetic al popoarelor învinse, o arie de dezvoltare imensă, care se întinde din Spania pînă în India.

Care sînt principiile acestei arte geometrice? Ele au fost analizate de către dl. Jules Bourgoin în cartea sa *Arts Arabes* [1], care constituie împreună cu o altă lucrare a sa celebră, *Eléments de l'Art arabe* [2], tratatele de bază ale oricărui studiu relativ la acest aspect al esteticii orientale. *Entrelacs*-ul arhitectural, care ia naștere o dată cu Almohazii și se dezvoltă mai ales începînd din secolul al XIII-lea, devine unul din principalele domenii de activitate ale acestei prodigioase decorațiuni abstracte, tot atît de seducătoare pentru simțuri, cît și pentru inteligență, din pricina problemelor pe care le pune ca și din pricina acelei impresii de satisfacție pe care le capătă de la ea ochiul și spiritul, deopotrivă de odihnite de liniștite de această suplă și subtilă armonie.

Dacă vrem să știm cum se construiește acest decor, din punct de vedere geometric, să-l ascul-

[1] Paris, 1873.
[2] Paris, 1879.

tăm din nou pe dl. Marçais. El ne va spune că « fiind dată o suprafață, decoratorul o împarte trăgînd axe verticale și orizontale; în jurul punctelor de întîlnire a acestor axe luate ca centre el stabilește poligoane radiante de tip stelat, adică limitate de linii întrerupte și în care unghiurile ce intră alternează cu unghiurile care ies, cea mai simplă fiind steaua cu opt colțuri, ale cărei unghiuri ieșite în afară sînt toate unghiuri drepte. Fiecare din laturi se prelungește dincolo de poligonul central, pentru a delimita unele suprafețe noi și a construi un poligon asemănător cu primul, centru al unui nou sistem radiant. Astfel, decorul, axat de la început, este stabilit în vederea spațiului pe care-l ocupă, dar el oferă, cu toate acestea, posibilități de repetări nesfîrșite ». [1]

Adăugăm că nu e vorba despre un simplu joc al imaginației geometrice. Poligonul înstelat a fost, încă din antichitate, o imagine magică, mistică, încărcată de semnificații ezoterice, și este cu putință să-l întîlnim însoțit de semnificații asemănătoare în arta musulmană. În ceea ce privește virtuțile magice ale poligonului înstelat, invit lectorul să consulte remarcabila lucrare a d-lui Matila Ghyka, admirabil cunoscător al problemei [2].

« Perimetrul poligoanelor nu este delimitat printr-o trăsătură simplă, mai spune dl. Marçais, ci printr-o trăsătură dublă sau, ca să ne exprimăm mai bine, printr-un galon (șnur), element esențial al arabescului, care-și parcurge drumul de la poligon la altul și unește *entrelacs*-urile. Principiul *entrelacs*-ului, potrivit căruia galonul trece alternativ pe deasupra și pe dedesubtul porțiunilor proprii pe care le întîlnește, se va aplica de altfel întregului decor liniar, indiferent dacă acest decor operează cu drepte sau cu curbe. Se poate chiar bănui că el și-a găsit mai întîi întrebuințarea în curbe, că s-a născut din șnurul împletit, folosit curent ca ornament de către mozaicarii eleniști ». Această analogie, bazată pe șnurul original, ne amintește astfel de toate formulele decorative pentru care șnurul a constituit substanța inițială în miniaturile irlandeze, în aurăriile Marilor Migrațiuni, în arta vikingilor, în decorația merovingiană și carolingiană, în sfîrșit, de-a lungul întregului Ev Mediu.

Caracterul religios al acestei arte musulmane abstracte, despre care constatăm, într-adevăr, că pe cît este mai abstractă pe atît este mai religioasă, i-a îngăduit să se suprapună cultului creștin, în moscheele spaniole, de exemplu, care au fost transformate în biserici catolice, ca și în sinagogile din Toledo, unde chiar inscripțiile decorative, întru slava lui Alah, celebrează noțiunea divinului celui mai « transparent » care a existat vreodată.

Unul dintre elementele cele mai interesante ale artei musulmane abstracte este cel al covorului. El s-a născut din dragostea pentru grădini, specifică persanilor (de fapt în limba iraniană *paradis* înseamnă grădină), și din plăcerea intelectuală și senzuală totodată pe care o încearcă musulmanul atunci cînd sub picioarele lui găsește transpusă, transfigurată, o grădină. Perspectivele lor cele mai ciudate, verticale sau oblice, sînt folosite în această transpunere. Cînd grădina ne este prezentată sub forma de plan, așa cum grădinarul ar putea s-o deseneze, cu rondurile sale semănate, cu aleile și canalele sale de apă, cu fîntînile și bazinele sale. Arborii sînt văzuți de sus, așa cum îi vede pasărea. Este aici de fapt o deformare logică, întrucît covorul oferă ochilor omului stînd în picioare o grădină minusculă, privită de la o foarte mare înălțime, dar se întîm-

[1] *Op. cit.*, p. 81.

[2] *Esthétique des proportions dans la nature et dans l'art*, Paris, 1927. « Mai ales pentagonul înstelat sau pentagrama a fost prețuită ca simbol: pitagoricienii și neopitagoricienii l-au folosit sub numele de pentalfa ca emblemă a vieții și a sănătății ... Ca pentaclu, același simbol a folosit în Evul Mediu drept sigiliu pentru Sfînta Vehme; Paracelsius în sec. al XIV-lea, Părintele Kircher în sec. al XVII-lea, tot o mai menționează ... Am găsit o variantă specială a pentagramei aplicată în josul actelor masonice ale unei loji de rit egiptean prin 1869 ... »

plă de asemenea că foarte multe perspective se suprapun în același covor, în care, de exemplu, figurează liniile plopilor, asemănătoare cu acelea care însuflețesc peisajele Persiei, care, în loc să fie văzute vertical, se prezintă oblic, cam așa cum le vede călătorul dintr-un tren rapid. Trebuie să adug că motive plastice extrem de subtile și de ingenioase (mult mai subtile și mai ingenioase decît și le imaginează pictura de peisaje europene) guvernează aceste deformări și le asociază. Grădina fiind luată ca temă, imaginația artistului îi păstrează schema, dar elaborează pornind de la forma copacului, considerat în secțiune orizontală, tot felul de variațiuni care nu au nici o exactitate botanică, bineînțeles, și care nu mai sînt decît niște combinații ingenioase de forme abstracte și de culori arbitrare. În așa măsură încît, pentru un persan, obișnuit cu asemenea stilizări, un astfel de covor produce o dublă plăcere pentru că este, pe de o parte, sugerarea unei grădini, și, pe de alta o creație autonomă, non-figurativă, la fel de seducătoare pentru imaginație ca și pentru privire. Și ceea ce s-a spus aici despre Persia este la fel de valabil și pentru Turcia, care datorează mult Persiei, de altfel, pentru India și pentru țările din Asia Centrală. Dar există și în Persia covoare cu figuri de oameni și de animale, cum este admirabilul covor al lui Petru cel Mare, care se află la Muzeul din Viena: acestea ascultă de legi ale unei perspective și mai complicate, pe care nu le vom examina aici, căci ele sînt dovadă de artă figurativă și nu de artă abstractă.

II. ABSTRACTIZAREA, CONSTANTĂ A SPIRITULUI UMAN

Încă de la începuturile artei, adică din Preistorie, vedem operînd cele două mari tendințe creatoare ale omului: aceea care-i inspiră dorința de a reproduce obiectele ce-l înconjoară, sau obiectele pe care le vede în visele sale sau pe care și le imaginează — toate acestea fiind tot atît de *reale* pentru mentalitatea « primitivului », și tendința contrarie, care-l îndeamnă să inventeze semne în locul obiectelor și să dea acestor semne o adevărată valoare expresivă, făcînd din ele adevărate « lucruri înzestrate cu frumusețe » și forme simbolice.

S-a vorbit mult despre instinctul artistic la omul « primitiv », despre cauzele sale, despre evoluția și diversele sale semnificații. S-au elaborat numeroase teorii, despre care nu este cazul să amintim aici, deși ar fi interesant de examinat dacă doctrina spencereană despre spiritul jocului, despre gratuitate, este capabilă să explice fenomenul de abstractizare. Pe de altă parte trebuie să ne ferim de a interpreta operele din Preistorie în comparație cu cele aparținînd « primitivilor » din zilele noastre: mai există și în zilele noastre popoare aflate într-un stadiu de cultură a pietrei cioplite, și se remarcă, la boșimanii de astăzi, desene rupestre care repetă cu o neobosită fidelitate motive cu o vechime poate de mai multe zeci de mii de ani,

dar numai pentru acest motiv nu se poate vorbi de o similitudine de civilizație.

Cînd intrăm în domeniul Preistoriei, în sfîrșit, ne găsim în imposibilitatea de a determina, fără documente, dacă o operă anume este creația unei culturi aflate la începuturile sale sau, dimpotrivă, a unei culturi în culmea înfloririi, sau poate care a și început să intre în declin. Trebuie să iscodim deci cu foarte multă băgare de seamă și seriozitate obiectele pe care le avem. Care este adevărata semnificație a decorațiunilor *abstracte* pe care le descoperim pe oalele preistorice sau protoistorice? Cele din urmă fiind la fel de greu de interpretat ca și primele. Sînt ele întîmplătoare sau voite? Ce au însemnat ele pentru omul care le-a făcut? Trebuie să distingem oare, cum face Hoernes, cu multă îndrăzneală și mult spirit de pătrundere, o civilizație matriarhală care coincide cu apartiția sau predominanța ornamentației geometrice? Acest ornament geometric este un « simbol », și dacă este, ce anume simbolizează?

Nu este cu putință actualmente, să se răspundă la aceste probleme. Se prea poate, de altfel, ca o figură geometrică, aplicată pe un galet [1] cum este cel de la Mas d'Azil, sau chiar acele *graffiti* abstracte care se găsesc în grote, unde stau alături de reprezentări figurative, să fie în același timp un semn și un simbol, de exemplu imaginea unei capcane sau mai bine zis semnul unei capcane; figura care semnifică o *capcană*, într-o scriere pictografică, poate să fie concomitent reprezentarea capcanei ca atare sau o imagine magică avînd eficacitatea unei vrăjitorii și putînd să atragă în capcană fiarele urmărite. Semnul, în acest caz, este o reprezentare concretă (cu intenție figurativă) sau este un desen abstract?

Se vede deci ce prudență trebuie să ne călăuzească cînd o pornim prin labirintul acestor

[1] Piatră lustruită și rotunjită de acțiunea apelor marine. (N. T.)

epoci vechi unde nici un text nu ne ajută să înțelegem și să interpretăm manifestările plastice. Cel mai adesea cercetarea noastră se reduce la ipoteze, la conjuncturi, și atribuim acestor ipoteze, acestor conjuncturi o certitudine pe care nu o au. Între figură(imagine) și semn nu există, adesea, o contradicție absolută; în scrierea chineză primitivă, față de care scrierea actuală este o stilizare, o intelectualizare, caracterul este în același timp figură și semn, și ornamentația însăși, în nenumărate cazuri, devine o adevărată scriere: căci îi conține proprietățile, semnificația, eficacitatea. Mai există, în plus, și numeroasele cazuri în care forma este dată de sursa tehnică, sugerată de material. Pare destul de evident că primele decorațiuni de pe olăria preistorică au fost făcute imitîndu-se felul de a împodobi coșurile împletite, care au precedat olăritul în succesiunea cronologică a tehnicilor. În mod cu totul natural artistul preistoric va fi repetat, cu vîrful unghiei, cu un bețișor sau cu un os de pește, ornamentele (*entrelacs*) naturale ale unui coș împletit. Se poate presupune astfel că primele ornamente « artistice » de olărie au fost semnele lăsate întîmplător și în chip involuntar de degete în lutul moale în timpul modelării. După cum și suprafețele tăiate ale uneltelor de silex sau cioplitul lemnului au putut sugera ideea de a transforma în ornament gratuit ceea ce înainte era pură funcționalitate. Transformarea accesoriului util în element decorativ, în toartele vaselor, bunăoară pe arme sau pe hamuri, demonstrează limpede în ce chip ceea ce a fost comod la început, practic, chiar necesar, a evoluat puțin cîte puțin devenind un obiect în care frumusețea inutilă se adaugă eficacității și subzistă încă și atunci cînd eficacitatea, care a pricinuit-o, dispare. (Vasul scobit cu trei picioare, de exemplu, din bronzurile chinezești, care avea motiv să existe, deoarece era obiect de bucătărie nomadă, și care prin forma deosebită a toartelor sale a ajuns să poată fi agățat sub căruță.)

Studiul ornamentului abstract în olăria preistorică și protoistorică este deosebit de intersant prin ceea ce ne îngăduie să descoperim în mecanismul său inițial, și în stare pură — nu spun în cea mai simplă, căci ea este de fapt foarte complicată — modul de funcționare al spiritului abstract. Este greu de stabilit dacă arta abstractă a urmat artei figurative, în estetica preistoriei, sau dacă i-a precedat.

Judecînd după operele care au supraviețuit, se pare că primele au fost figurative: admirabilele picturi de animale din peșterile franceze și spaniole, de exemplu, sau basoreliefurile sculptate de la Cap Blanc, dar nu trebuie uitat că acestea s-au păstrat prin însăși situarea lor, în peșteri, sau la adăpostul stîncilor, care le-au apărat de intemperii, precum și prin faptul că au fost făcute pe un anumit material. Au putut exista obiecte de lemn sau de argilă care să fi dispărut fără să lase urme și care să fi purtat, poate, ornamente abstracte. Oare acele zgîrieturi cu unghiile, nonfigurative, din peștera de la Gorgas, din Pirinei, să fie o manifestare a spiritului de abstractizare? Să fie doar niște simple imitații ale urmelor lăsate de ghearele ursului, atît de frecvente (puii de urs își ascuțeau unghiile pe pereții stîncoși, așa cum se jucau dîndu-și drumul și alunecînd pe fund la coborîrea pantelor destul de abrupte...)? Se poate pune atunci întrebarea de ce omul imită animalele? Pentru a se identifica cu ele și a obține astfel puterea lor? Pentru a fi *mai tare ca ele*, pentru a le domina și a le învinge mai ușor la vînătoare...? Atîtea întrebări la care, în stadiul actual al științei preistorice, nu se poate răspunde.

Aceste zgîrieturi abstracte ne ajută să cunoaștem psihologia popoarelor și credințele lor, prin aceea că, întîmplătoare la început, ele s-au putut încărca de o semnificație magică sau religioasă și să devină un simbol, o aluzie. Oricum este foarte greu să se poată face deosebire între ceea ce este arta decorativă gratuită și ce este artă abstractă simbolică.

Cercetătorii preistoriei sînt înclinați adesea, să creadă că zgîriatul acesta a putut să-l conducă pe artistul primitiv la reprezentarea naturalistă: în momentul în care acest artist care zgîria discret, ca să zicem așa, pe pîntecul unui vas sau pe un perete de stîncă, și-a dat seama că desenele sale întîmplătoare semănau cu ceva, cu un animal sau cu un obiect. În acest caz, contrar a ceea ce observăm în general în antichitatea iraniană, de exemplu, unde figura animală precede forma geometrică, trecerea se face în sens invers, de la abstracțiune la reprezentarea figurativă. Să mai adăugăm și că pictorul animalier magdalenean sau aurignacean s-a folosit, ca să-și deseneze figurile și să le dea relief, de asperitățile naturale ale rocii, de crăpăturile și de ieșiturile ei, pe care le-a folosit și accentuat ca să le încorporeze operei sale.

Ar fi exagerat să se aprecieze rolul jucat de abstractizare în arta preistorică, ținîndu-se seama numai de faptul că «marea artă» este figurativă și «arta aplicată» este abstractă. În realitate cele două tendințe sînt simultane; ele se manifestă în mod egal și în același domeniu religios sau magic, sub forma figurativă și sub cea abstractă. Dacă vom compara, de exemplu, aceste două capodopere ale sculpturii preistorice care sînt *Venus*[1] de la Willerdorf și *Venus* de la Lespugue, vom constata imediat că prima are caracter naturalist, pe cînd a doua, rezultat al unui procedeu de creație destul de asemănător, cu cel folosit de Brâncuși, merge de la figurativ la abstract.

Este foarte instructiv faptul că găsim funcționînd astfel, chiar de la începuturile artei, voința figurativă și voința de abstractizare, care sînt cei doi poli antagoniști ai creației estetice, și că putem deosebi aici în mod concurent abstractul pur, figurativul pur și trecerea de la unul la

[1] Cercetătorii preistoriei obișnuiesc să denumească astfel aceste statui prin antifrază sau, probabil, cu ironie, deoarece ele nu pretind s-o reprezinte nici pe zeița Venus, dar nici frumusețea perfectă.

celălalt. Dar, ajungînd în perioada artei animaliere, care a constituit gloria paleoliticului, vedem intenția abstractă substituindu-se acestui realism, în același timp verist și monumental, al picturilor și al sculpturilor rupestre.

În timpul unei perioade de timp considerabile, și pentru motive de ordin spiritual și intelectual care scapă investigației noastre, vedem înflorind o artă abstractă de o importanță uriașă și de o universalitate atît de evidentă încît voința de abstractizare ne apare atunci ca un fenomen general. Dacă punem alături vase atît de diferite cum sînt cele de Honan și de Kansu, din civilizația eneolitică a Chinei, cele de Anau și de Tripolije, cele din civilizația danubiană a epocii de bronz și ale epocii de piatră tîrzii (Rossen, Koros, Marschwitz, Cernavodă etc.), din epoca de fier germanică și scandinavă, sau de Cucuteni din România, ca să ne limităm la cîteva exemple semnificative, vom fi surprinși de înrudirea care există între ele. Înrudire care a inspirat arheologilor teoria că tot felul de schimburi și de influențe s-au produs între țările cele mai îndepărtate. Ceea ce caracterizează de fapt aceste vase decorate (m-am limitat anume la arta olăritului) este apariția exclusivă a unei arte abstracte, fără nici o contaminare de intenție figurativă mai mult sau mai puțin stilizată. Această voință de abstractizare a dat de altfel naștere formelor decorative cele mai bogate, cele mai frumoase, cele mai variate, fiind cînd guvernate de un spirit geometric foarte strict, cînd purtate de verva imaginației și a mîinii. Care sînt motivele pentru care o artă figurativă, mai mult sau mai puțin naturalistă, înlocuiește, într-un anumit moment, arta abstractă? Se poate bănui că în momentul acela survine o oboseală, o sărăcire în plăsmuirea abstractă, dorința, atît de umană, de schimbare, un nou mod de a privi universul, o evoluție religioasă, o altă formă de sensibilitate; descoperirea de materiale și de tehnici favorabile altor feluri de reprezentări. Se remarcă astfel că bronzurile decorate cu figuri de animale stilizate (și atît de stilizate încît ele

ating aproape abstracțiunea pură) înlocuiesc în China olăria eneolitică cu decor abstract și se va remarca de asemenea că după acest animalism stilizat al Dinastiei Ciang, spiritul geometric recapătă predominare în bronzurile Dinastiei Ceu, care nu repetă cîtuși de puțin arta abstractă Yang-șao și se îndepărtează cu totul chiar de motivele geometrice ale vaselor de Sin-Sien, în Kan-su, pe care René Grousset le compară cu multă îndreptățire cu vasele grecești ale perioadei numite Dipylon [1], și în care el vede «ultima perioadă de strălucire» a ceramicii chinezești și un semn de decadență.

Trecerea de la figură la abstracțiune se produce în mod obișnuit cînd, din motive intelectuale sau spirituale, sau magice, *naturalismul*, adică reprezentarea lucrurilor așa cum sînt sau așa cum le vedem (pentru mentalitatea umană, e tot una, cel mai adesea), apare ca o soluție vulgară sau săracă. Instinctul de imitație, care poate să-l îndemne pe artist să reproducă întocmai, este înlocuit cu un veritabil instinct de creație, creație din care omul extrage atîta bucurie și orgoliu încît, în mod cu totul natural, ambiția îl împinge spre o creație autonomă, care nu pornește de la ceva preexistent. De ce să creezi obiecte care mai există? Întrucît aceste lucruri există, este necesar să le pictezi? Această întrebare, care se pune în mod cu totul firesc spiritului uman, mai ales atunci cînd efortul naturalist a ajuns la oboseală, la saturație, stă adesea la originea abstrac-

[1] «Nu numai că nu întîlnim deloc aici împletirea vechilor spirale, dar nu mai întîlnim nici măcar fantezia liniară de altădată, și nimic din răbdătoarea divizare a romburilor și a lentilelor de Yang-șao. În locul lor... un soi de *greacă*, mai alungită de altfel decît cea de Dipylon, înconjoară gîtul; părăsirea curbelor și a liniilor încîlcite, pentru linia dreaptă și întreruptă, urmărind efectul decorativ prin simpla afirmare a acestei linii, excepție făcînd doar un puternic motiv în formă de „coarne de muflon", foarte depărtate și răsucite, care înconjoară mijlocul vasului.» *Les civilisations de l'Orient*, vol. III, *China*, Paris, 1930. A se vedea referitor la acest subiect remarcabila lucrare a lui Andersson, *Archaeological research in Kansu*.

tizării, şi deoarece orice voinţă creatoare este întotdeauna o interpretare a naturii, şi nu o simplă reproducere, e firesc ca artistul să aducă, în reprezentarea sa, un element de libertate de viziune şi de creaţie; ca în loc să se mai considere încă un interpret modest, credincios, al realului, el priveşte realul ca pe un vocabular pe care-i este îngăduit să-l folosească pentru a alcătui noi combinaţii; ca el să deformeze după plac şi potrivit cerinţelor inteligenţei şi sentimentului său formele date.

Ceea ce este dat devine atunci un simplu punct de plecare în care instinctul non-naturalismului, la fel de important şi la fel de general ca instinctul naturalist, va compune, pornind de la real, figuri ireale, care, dacă procesul este dus pînă la capăt, vor defini fără greutate forme abstracte, adică nişte *non-figuri*. Acest proces de denaturalizare se foloseşte de toate resursele pe care le oferă spiritul de stilizare, de schematizare, de deformare, şi poate să ajungă la o formă în care nu se mai păstrează aproape nici o trăsătură a figurii iniţiale. Vine, în sfîrşit, momentul în care orice aluzie la această figură dispare cu desăvîrşire: în acest moment se poate spune că trecerea de la figurativ la abstract s-a terminat şi că forma care se naşte este, în componentele sale şi în spiritul său, o formă abstractă.

Vom remarca deci că cele două aspecte principale ale acestui proces, care corespund celor două mari tendinţe ale spiritului uman, sînt următoarele: instinctul decorativ şi sentimentul hieratic. În primul caz, forma vie este astfel tratată încît ea devine un simplu motiv decorativ, fără ca altă intenţie ornamentală să se adauge la această operaţiune. Lucrul este foarte uşor de deosebit cînd este vorba de arta europeană, al cărui conţinut spiritual îl cunoaştem bine, dar în domeniul atît de vast şi de complex al artelor exotice sîntem în general prea puţin informaţi pentru a delimita partea instinctului decorativ de cea a simbolului, a alegoriei, *a semnului*, şi concluziile noastre în această privinţă trebuie să fie trase cu rezerve.

Uneori se poate întîmpla să interpretăm ca simplu motiv decorativ o formă care este, în realitate, un hieratism, iar mobilul care inspiră procesul de abstractizare ori de cîte ori reprezentarea naturalistă a unui obiect sau a unei fiinţe are, în ochii artistului şi a societăţii pentru care lucrează, defectul de a vulgariza, de a banaliza, de a coborî la nivelul cotidianului excepţionalul, unicul, sublimul, divinul pe care-l reprezintă, sub forma unei fiinţe sau a unui lucru.

Analiza procesului potrivit căruia artistul construieşte, pornind de la o schemă abstractă, o compoziţie figurativă, ar fi atît de vastă şi de complexă încît ar depăşi considerabil dimensiunile acestui volum. Ni s-a părut esenţial, totuşi, să vorbim aici de unul din fenomenele estetice cele mai ciudate şi mai frecvente, chiar dacă nu putem să ducem cercetarea noastră pînă la ultimele concluzii. Important, prin urmare, este să punem alături de «mişcarea» pe care am studiat-o, de la figură la abstractizare, «mişcarea» opusă, vreau să zic aceea care merge de la schema abstractă la forma figurativă, care impune, fără ştirea majorităţii privitorilor, o structură abstractă unui ansamblu de figuri, care la prima privire par eliberate de orice preocupare arhitecturală, geometrică sau matematică.

«Geometria, a spus Platon în *Republica* sa, este cunoaşterea a ceea ce este deapururi.» Fraza aceasta nu are nevoie de comentarii, atît de evident este adevărul ei şi de convingătoare elocinţa sa. Această idee de eternitate, de universalitate, pe care o vădeşte o figură geometrică, inspiră artistului dorinţa de a apropia, cel puţin, de această structură infinit de perfectă şi valabilă în mod egal pentru toţi oamenii, sustrasă erorii, variaţiilor de opinii şi de credinţe, adevărată în sine şi pentru toţi oamenii, de-a apropia deci figurile pe care el le sculptează sau le pictează şi care reprezintă fiinţe imperfecte, muritoare.

«Arta Orientului practica încă din timpurile cele mai străvechi compoziţia geometrică a figurilor

De la început se cunoaşte valoarea creatoare a

formelor abstracte şi primele sale motive au ieşit cu toate din combinarea lor . . . Forma abstractă şi imaginea vie se unesc în acelaşi desen, coarnele mărite ale buchetinului[1] descriu un cerc, corpul său simplificat — două triunghiuri reunite în vîrfuri. Nişte păsări cu gîtul peste măsură de alungit constituie o serie de zigzaguri. Un procedeu geometric riguros deformează şi recompune imaginea vie şi o supune regularităţii figurilor. Personajele şi animalele capătă un aspect paradoxal: ele însele devin geometrie. Nevoia de simetrie şi de unitate dă naştere unor monştri bicefali: doi buchetini sînt uniţi într-un corp cu două capete. Căutarea repetiţiei multiplică membrele patrupedelor, ceea ce dă animalul-pieptene, un soi de miriapod fantastic. Fiinţa umană suferă acelaşi tratament. I se suprimă capul, i se modifică aspectul membrelor şi din particularităţile sale anatomice se compun figuri ornamentale variate. Artistul repetă de mai multe ori triunghiurile trunchiului şi ale braţelor suprapunîndu-le şi aliniindu-le, creînd astfel o imagine nouă. Picioarele şi braţele desprinse de corp constituie, şi ele, ornamente ciudate. Nimic nu se poate sustrage acestei metamorfoze.

Aceste figuri pe care le mai întîlnim şi în stilul I bis din Suza şi în stilul II au pus problema originei acestei tehnici ciudate. S-a pus întrebarea dacă speculaţia abstractă urmărise sau precedase decorarea vie, dacă artistul începuse prin a face curbe sau unghiuri sau prin a desena într-o manieră nesigură personaje şi animale, asupra cărora a revenit mai apoi.

Oricît de importantă ar fi ea pentru originea artelor asiatice, pentru noi această problemă este secundară. Că figura geometrică a fost mai întîi impusă formei vii sau că ea a fost descoperită spontan, ori că acest tratament, cum pretind unii autori, are valoarea unei scrieri simbolice, singurul lucru pe care trebuie să-l reţinem, în acest caz, este colaborarea strînsă dintre abstract

[1] Ţap sălbatic cu coarnele foarte mari. (N. T.)

şi animat. Ceea ce ne interesează este că din perioadele cele mai vechi ale civilizaţiei asiatice se găsesc elementele unui stil care ştie să dea forme impersonale şi schematice tuturor felurilor de viaţă, care compune şi combină trupurile personajelor şi a animalelor ca pe nişte figuri geometrice şi care deformează materia imaginată.»[1]

Analiza unui mare ansamblu de sculptură romană, cum este timpanul catedralei din Autun, de exemplu, face să reiasă, în trăsăturile directoare ale compoziţiei, spiritualitatea esenţială a părţii centrale, unde figura lui Crist este compusă pe un ansamblu de linii geometrice, de o foarte înaltă şi foarte pură intelectualitate, fără ca prin aceasta să se piardă din dinamismul fundamental al stilisticei romane. În partea dreaptă a timpanului, care reprezintă pe cei aleşi, observăm ascensiunea tuturor paralelelor verticale, care simbolizează înălţarea în fleşă, fără deviere sau întrerupere a zborului lor, a sufletelor la cer. Partea stîngă a timpanului — infernul — este caracterizată, dimpotrivă, printr-o compoziţie frămîntată şi dramatică, în care domină liniile în zigzag, folosite pentru patetismul lor plastic, şi probabil pentru a evoca atmosfera de furtună, de distrugere a universului, care întovărăşeşte Judecata din urmă. Opusă staticei calme şi pure a lumii aleşilor, care din punct de vedere plastic şi spiritual se şi apropie, prin aceasta, de lumea divină, învălmăşeala care domină gesticulaţiile lumii infernale este foarte precis indicată de traseele care se desenează în întreruperi tragice de linii drepte, în vehemente ţîşniri de curbe care, dincolo de figurile monştrilor, şi zvîcnind de la unii la alţii, sugerează încolăcirile monştrilor şi ale dragonilor.

[1] Jurgis Baltrusaitis, *Art sumérien, art roman*, Paris, 1934. A se vedea de asemenea Frankfort, *Studies in Early Pottery of the Near East*, London R. Anthropological Institute, 1924, în ceea ce priveşte caracterul original şi primordial al decoraţiei abstracte, şi A. Hertz, *Le décor des vases de Suze et l'écriture de l'Asie antérieure*, *Revue archéologique*, Paris, 1929.

Dacă alcătuirea timpanului de la Autun răspunde unei concepții dramatice a formei și în traseele sale conține deja întreaga mimică tragică a acțiunii, aproape cam în același fel cum formele de sîrmă care slujeau sculptorilor să fixeze machetele lor de pămînt conțineau deja viitoarea statuie, traseele pe care dl. Hubert le-a descoperit în unele fresce romane, la Saint-Savin, de exemplu, relevă, dimpotrivă, o geometrie pură. Ele constituie, ca suport al mișcării figurilor, arhitectura rezonabilă a corpurilor și a acțiunilor, conform legilor de armonie pe care Evul Mediu le-a moștenit de la greci.

Faptul că ele au fost cunoscute și aplicate de către etrusci e demonstrat de traseele pe care le-a remarcat tot dl. Hubert studiind o frescă funerară din Tarquinia, cea de la Tomba degli Auguri. S-ar putea, cred, multiplica la infinit exemplele. Printre cele care au fost date de către dl. Hubert, voi reține și *demontarea* stilistică pe care a făcut-o cercetînd una dintre miniaturile cele mai celebre din *Biblia* lui Carol cel Chel *(Charles le Chauve)*.[1]

Regăsim, în sfîrșit, sub forma unor pitorești personaje de pe un capitel roman, care se ceartă apucîndu-se reciproc de barbă, într-o mișcare de dispută vehementă și caraghioasă — acest capitel, care provine de la biserica Saint-Hilaire din Poitiers (sec. al XI-lea), este, în prezent, la Musée des Antiquaires de l'Ouest, din acel oraș — un întreg joc de unghiuri și de circumferințe care se întrepătrund după niște ritmuri foarte complicate. Ceea ce am spus mai sus despre curbele care evocă mai mult sau mai puțin evident monștrii, în partea stîngă a timpanului de la Autun, este în aceeași măsură valabil și pentru basorelieful din biserica Saint-Michel de la Entraigues, reprezentînd lupta sfîntului Mihail cu Dragonul: se observă precis opoziția liniilor drepte, corespunzînd puterii spirituale care emană din arhanghel, și a curbelor răsucite, în chip dramatic deformate

[1] A se vedea *Cahier Archéologiques*, nr. II, 1949.

și împletite, care sînt și aici ca și în arta orientală a lumii elementelor semnul lumii infernale.

Bazate pe tema dragonului și pe trecerea volutei abstracte spre animalier, decorațiunile bisericii norvegiene din Urnes, în Sognefjord, sînt atît de caracteristice pentru unul dintre elementele cele mai importante ale artei vikinge, încît ele au și dat numele lor unui întreg stil denumit *stilul din Urnes*. Înzestrată cu o asimetrie care conferă răsucirii acestor liane și acestor animale o extraordinară violență de mișcare, reliefurile unei uși de lemn de la începutul secolului al XI-lea sînt unele dintre cele mai frumoase exemple ale acestei arte abstracte care, urmînd celei de la Ringerike, compune un spectacol de un fantastic nemaiîntîlnit. A face distincție între ceea ce este geometric, floral sau animal, în aceste vertiginoase împletituri *(entrelacs)*, este aproape imposibil, în așa măsură ceea ce e viu aici se confundă cu decorativul și «dragonul» cu arabescurile gratuite care cînd îl absorb, cînd îl fac să iasă la iveală, cum se vede în unele miniaturi irlandeze. Într-adevăr stilul din Urnes nu apare numai într-o parte considerabilă a lumii scandinave, unde-l vedem decorînd pietrele runice, ci se revarsă și asupra Insulelor Britanice și atinge Continentul, unde nu se mai poate dezvolta sculptural, întrucît există deja, în acest moment, o artă sigură pe mijloacele sale și pe voința sa creatoare, în Franța, în Germania, în Italia, dar se infiltrează, totuși, în estetica miniaturiștilor, sub influența, poate, a miniaturiștilor irlandezi care călătoreau mult și duceau din mănăstire în mănăstire arta lor fabuloasă, atît de străniu păgînă, care a primit mult de la arta vikingă, dar care, în schimb, i-a și dat mult.

Doamna Françoise Henry a subliniat în mod strălucit străvechea antichitate a acestei arte irlandeze, care, chiar în obiectele destinate cultului creștin, strecoară simbolurile vechilor culte abolite prin evanghelizarea insulei. Ea evidențiază în sculptura, miniaturile și aurăriile Irlandei supra-

viețuirea acestei «arte pur abstracte și ornamen-

tale care a învins în Europa centrală şi septentrională, încă de la sfîrşitul paleoliticului. Timp de mii de ani ea n-a încercat niciodată să imite natura, fiind preocupată numai de infinite combinaţii de motive decorative, uneori asociate cu animale fantastice şi cu reprezentări umane absolut convenţionale. Este arta tuturor popoarelor anonime care au ocupat Europa septentrională în Epoca de bronz, iar în Epoca de fier arta celţilor şi a germanilor. În toate epocile ea avea strînse afinităţi cu Orientul. Ea are multe trăsături comune cu decoraţiunile chinezeşti arhaice şi, în timpul Epocii a doua de fier, este în contact strîns cu arta sciţilor din Rusia meridională şi, fie prin intermediul lor, fie direct, cu artele hieratice din Asia Mică, din Mesopotamia şi din Persia. Ea este cu totul opusă concepţiei artistice a grecilor, bazată pe reprezentarea naturalistă a omului, care, vulgarizată de către romani şi răspîndită de ei prin tot Imperiul, a devenit, cu puţine excepţii, cea a Europei moderne.»[1]

Încă din Preistorie, cum am spus, un curent figurativ şi un curent abstract se manifestă simultan, cel din urmă mai puţin cunoscut decît primul deoarece figurile de animale pictate în peşteri sînt mult mai uşor de deosebit, de descoperit şi de reprodus decît desenele abstracte, care se întîlnesc în mod foarte frecvent, dar care sînt infinit mai puţin lizibile şi, de aceea, mai anevoie de interpretat. În momentul cînd marea artă animalieră din perioada paleolitică dispare, arta abstractă subzistă, se dezvoltă şi i se substituie, aşa cum în China stilul geometric al Dinastiei Ceu urmează artei animaliere semiabstracte Ceang-Yin, ale cărei fantastice arabescuri porneau de la figuri animale, sau mitice, foarte greu de recunoscut uneori, dar pe care le urmărim destul de bine, totuşi, după ce ne-am familiarizat cu vocabularul stilistic al acestei perioade şi cu procesul de stilizare care intră în joc şi care a fost definit

[1] *Irish Art in the Early Christian Period*, Londra, 1940.

de dl. Leroi-Gourhan, în cartea sa *Bestiaire du Bronze chinois*.[1]

Toată arta nordică, mai complexă decît se crede în mod obişnuit, este cînd pur abstractă, cînd abstract-figurativă, cînd figurativ-abstractă. În miniaturile irlandeze, de exemplu, este greu să deosebeşti cu precizie pe cele în care încolăcirea dragonilor ia naştere din combinaţii geometrice de cele în care zigzagul apare ca o stilizare a goanei dragonilor prin spaţiu. Nici în China o asemenea deosebire nu este întotdeauna prea uşor de făcut, deoarece acolo, plecîndu-se de la un decor pur abstract, în olăria neolitică de Pânşao, de exemplu, se trece la animalismul schematic al dinastiei Ceang-Yin, pentru a se ajunge, în sfîrşit, fie prin dispariţia figurilor animale (în special sub Dinastia numită, «din faza a doua» a occidentalilor Ceu, şi «prima fază» a orientalilor Ceu, unde se pierde o parte considerabilă din bestiarul Ceang, şarpele, greierele, dragonul cu trompă, acel T'ao- t'ie naturalizat etc . . .), fie prin deformarea stilizată a aceloraşi animale, la geometrismul puţin rece, cu puţină solemnitate clasică, mai sărac ca materie şi ca imaginaţie, desigur, decît arta Ceang, la intelectualismul capabil încă de clocotiri subterane şi de însufleţiri de monştri deghizaţi în forme abstracte, din timpul ultimilor Ceu. Curba se închide şi, pornindu-se de la abstractizarea absolută, se revine la o abstractizare aproape tot atît de absolută.

Este cu totul firesc, pe de altă parte, ca linia ondulată schematizînd apa, din raţiuni rituale sau magice — cum se întîmplă în arta din Mesopotamia — să-i sugereze artistului figura şarpelui. Exemplele despre această trecere, la care artistul se simte invitat prin faptul că însăşi mişcarea mîinii antrenează pe cea a imaginaţiei, sînt extrem de numeroase şi nu are rost să le înşirăm aici. E de ajuns să spunem că acest proces mergînd de la linia geometrică la reprezentarea, mai mult sau mai puţin realistă, a unei făpturi vii sau a

[1] Paris, 1936.

unui obiect natural este spontan, logic într-un sens și poate cu o funcționare mai simplă, mai «normală» decît procesul opus acela care pornește de la o figură ca să ajungă la o formă abstractă — căci acesta din urmă implică un efort de gîndire, o operație pur intelectuală, de o natură cu totul diferită.

Stilistica romană ne oferă excelente exemple de felul cum arta sculptorului animă schemele abstracte. Ca urmare a unei necesități funcționale, mai întîi, întrucît aceste figuri umplu niște spații determinate, în basoreliefurile frontoanelor, de exemplu, sau în capiteluri. De unde reiese că totul se supune, în primul rînd, cadrului și dimensiunilor, uneori chiar cu prețul unor contorsiuni care devin cauza ocazională a unor ritmuri noi, a unui dinamism extraordinar. «Așa ia naștere o familie de figuri care, pe masele stabile și grele ale arhitecturii romane, fac să alerge în însăși imobilitatea lor o mobilitate eternă, și această sculptură condusă de legile unui puternic echilibru se prezintă ca o suită continuă de experiențe pe mișcare».[1]

Albumul lui Villar de Honnecourt ne învață, apoi, că epoca gotică a practicat și ea această artă a *schematizării rituale*, la care a adaptat o artă magnific de expresivă a formei vii. Acest lucru reiese cu o evidență magistrală din studiile savantului suedez F. M. Lund, și din marea sa lucrare *Ad Quadratum*. Lund recunoaște în numeroasele planuri gotice structura pentagonală radiantă, derivînd din faimoasa pentagramă a lui Hippocrate din Chios, acest armator pasionat de matematici, care a fost exclus din secta pitagoreicienilor căreia îi aparținea pentru că dezvăluise unor neinițiați secretul faimoasei pentagrame.

Continuînd Evul Mediu, și cu o ardoare pe care o hrănea pasiunea sa pentru Antichitate și dorința de a reactiva *știința misterioasă* a grecilor și a egiptenilor, Renașterea la rîndul ei a dat adesea compozițiilor sale construcții geometrice inspirate de secțiunea de aur și de proporția

[1] H. Focillon, *Art d'Occident*, pag. 103.

divină. În opera marilor abstractizatori ai Renașterii franceze[1], această temelie geometrică este de o importanță extremă; ba poate este chiar întreaga rațiune de a fi a tabloului, în care figurile și obiectele nu mai sînt, ca în naturile moarte ale lui Baugin, de exemplu, decît niște animații ale acestor scheme geometrice, o transcripție plastică a reprezentărilor matematice.

Să mai adăugăm că în pictură există în general legi de armonie și legi de echilibru care guvernează construcția tabloului, fie că ele sînt concertate și calculate, fie că sînt inconștient aplicate și descoperite spontan, prin intuiție și instinct. Dacă am căuta să distingem dintre tablouri pe cele care ascultă, prin voința afirmată a pictorului, de principiile structurii abstracte, și pe cele care, în mod biologic, în felul metalelor, vegetalelor, scoicilor, reproduc, fără ca nici o intenție abstractă să le conducă, sistemele fundamentale de ritmuri și de proporții, ar fi un lucru care ne-ar duce prea departe și, pe de-asupra, nu ar fi nici concludent. S-ar putea înmulți la infinit exemplele: cred că, în pictura modernă, exemplul lui Seurat este de o importanță considerabilă și de o evidență indiscutabilă. Cubiștii știau bine ce-i datorează, în această privință, și înrudirea care se constată între marile sale opere constructive, aproape abstracte, ca de pildă *Le Chahut*, *Les Poseuses*, *La Grande Jatte*, și operele lui Paolo Ucello, de exemplu, sau ale lui Piero della Francesca, în care figura umană este tratată în funcție de valoarea sa arhitectonică, de funcția sa de suport, în maniera unei coloane, atestă că acest pictor, ale cărui lucrări asupra culorilor tind să codifice Impresionismul, impunîndu-i o metodă științifică, era, în felul său, un mare doctrinar și continua cercetările marilor «abstractori» ai Renașterii.

[1] A se vedea cartea mea, *Lumière de la Renaissance*, Editura Laffont, Paris, 1948.

III. FORMAREA UNEI ESTETICI ABSTRACTE CONTEMPORANE

NOILE CĂI ALE PICTURII

Pe la începutul secolului al XX-lea se remarcă, în artele plastice, o mișcare orientată precis spre întoarcerea la forma pură. Aceasta pentru a se elibera de pictura anecdotică, aceea care, sub influența fotografiei, poate, tindea din ce în ce mai mult spre un realism banal și inert și care făcea din reprezentarea lucrurilor o reproducere foarte exactă, din ambiția de a rivaliza cu aparatul fotografic. Așa cum vom vedea mai tîrziu fotografia eliberîndu-se de realismul vulgar și împrumutînd în unghiurile sale, în felul său de a folosi lumina și chiar în modul de tratament tehnic, mijloace proprii picturii, tot astfel pictorii pe care-i vom numi *academici* își propun ca ideal, cam prin jurul anilor 1900, această *asemănare garantată* cu care se mîndreau fotografii.

Pictorii caută deci, renunțînd la anecdotă și la naturalismul fotografic, un mod de exprimare care să-i dea formei o autonomie și care să permită, în același timp, artistului să proiecteze în această formă tot universul său interior. Atunci se instituie un fel de colaborare între pictor și tablou, unul conducînd compoziția prin înseși legile tehnicei și esteticii sale, celălalt folosindu-se de această nouă combinație de libertăți și de constrîngeri pentru a crea o nouă reprezentare a universului, obiectivă și în același timp subiec-

tivă, sau, ca să ne exprimăm mai bine, care nu mai e nici obiectivă, nici subiectivă, despuind, în plus, aceste două cuvinte de întreaga semnificație ce se încercase să li se dea înainte și care se va încerca să li se dea și după aceea.

Nu există *artă obiectivă*, nici *artă subiectivă*; orice artă este în același timp obiectivă, în sensul că opera creată de artist este un obiect, chiar și atunci cînd artistul nu și-a propus ca model un obiect care există în natură, și subiectivă prin aceea că, potrivit semnificației pe care vorbirea curentă o atribuie acestui adjectiv, artistul s-a exprimat aici în întregime pe sine însuși, manifestîndu-și cu această ocazie propria personalitate, tot atît cît și obiectul. Este zadarnică disputa care opune în permanență cuvintele obiectiv și subiectiv, de fiecare dată cînd este vorba de arta abstractă, și ar trebui să se înlăture definitiv un echivoc care nu poate decît să întunece și mai mult o problemă greu de rezolvat, din lipsa, în primul rînd, și trebuie s-o recunoaștem, a unui vocabular convenabil asupra căruia toată lumea să cadă de acord.

În căutarea formei pure, aproape generalizată în toate domeniile *artei vii (l'art vivant)* de la începutul secolului nostru, vom descoperi reprezentate diverse tendințe de a o regăsi în variatele aspecte ale picturii abstracte actuale. Tendințe care corespund, la rîndul lor, aspirațiilor și ideilor sfîrșitului secolului al XIX-lea și curentelor care au pornit de la ele: un scientism încredințat că știința este capabilă să explice totul și să lămurească totul; un intelectualism care preconizează supremația rațiunii asupra sensibilității și asupra senzualității; un romantism, care ignoră știința și rațiunea și care-și propune să pună mai presus de orice toată pasiunea și tot patetismul uman, sub toate formele lor; un senzorialism pur, care-și dă silința să păstreze în toată prospețimea și în toată integritatea sa senzația, așa cum a fost primită, și de a restitui sub forma unei emoții

impresia obținută prin simțuri, fără ca aceasta

să fie elaborată, amplificată sau deformată nici de intelect, nici de efect.
După cum una sau alta dintre aceste tendințe se fac simțite cu mai multă sau mai puțină forță într-o «mișcare» artistică și-i guvernează estetica, apar și estetici deosebite: acelea ale Cubismului, ale Futurismului, Fovismului, Orfismului, Purismului, Simultaneismului, Raionismului, Neoplasticismului și Expresionismului, fiecare dintre aceste «mișcări» corespunzînd unui spirit de grup, a cărui putere de reunire este adesea sporită de caracteristici rasiale sau naționale, care se afirmă cu această ocazie deschis și viguros, uneori aproape în mod exclusiv. Și așa Futurismul apare ca un fenomen propriu italian, Cubismul reflectă cu exactitate idiosincraziile temperamentului spaniol, Expresionismul este, în ansamblu, deși dominat de unele elemente rusești, sau cehe, un fenomen esențialmente german, după cum Impresionismul era, în același fel, una dintre manifestările cele mai evidente ale constantelor geniului francez.
În acest elan către forma pură, comun tuturor mișcărilor pomenite, iese la iveală în chip mai mult sau mai puțin evident, o tendință către abstractizare și fiecare dintre «școlile» acestea posedă, în felul său, partea ei de spirit abstract. Dar chiar și arta abstractă reflectă, mai mult sau mai puțin clar, aceste diferite tendințe; ele sînt cele care dau fiecăreia dintre accepțiunile lor caracterul său particular, și după cum predomină unul sau altul dintre aceste elemente se poate distinge o artă abstractă cu caracter științific, intelectualist, romantic, impresionist, expresionist . . . aceste calificative nereprezentînd aici decît niște modalități speciale, niște maniere de *a fi abstract*, mai proprii decît oricare altă manieră cutărui artist sau cutărui grup de artiști, aceștia asociindu-se uneori după afinități, sau chiar cutărei galerii care expune o față a abstractismului, care este preferată în comparație cu alta.
Toate aceste aspecte variate sînt legate unele de altele și supuse unicei dominante care este

abstractizarea; și numai după felul cum această abstractizare este gîndită, verificată și exprimată, apar caracteristicile individuale, rasiale, și cele care corespund unei anumite societăți, unor forme de viață particulară, unui anumit mediu, chiar unei anumite atmosfere sau unor anumite imperative profunde ale individului, metafizice și chiar religioase. De acum este îndreptățit să se vorbească despre o artă sacră abstractă, ceea ce corespunde, de altfel, unei constante foarte importante a artei sacre în general, și dintre manifestările acestei noi estetici nu este de loc neînsemnată aceea care face posibilă o manieră mai pură și mai imediată de a percepe și de a exprima divinul.
Am putea afirma chiar că în toate aceste tendințe ale *artei vii* contemporane există o posibilitate de a se ajunge cu totul la abstractizare și că, totuși, mai subzistă uneori la artiștii care au trecut prin aceste «mișcări» unele dintre elementele constitutive ale originalității lor. Este evident că o mișcare atît de importantă ca aceea denumită Blaue Reiter din Germania, din care au ieșit simultan o pictură abstractă sau abstractizantă — aceea a lui Macke, a lui Kandinsky, a lui Marc . . . — și Expresionismul figurativ, se mai recunoaște încă la unii dintre artiștii pe care i-a marcat și că preceptele pe care le-au formulat rămîn tot atît de valabile astăzi ca și acum o jumătate de veac.
Paginile pe care Franz Marc le scria în 1915 — cu puțin înaintea morții sale — sînt extrem de semnificative în această privință: «Nu este departe ziua, spunea el, cînd europenii — rarii europeni care vor mai rămîne — își vor da cu durere seama de lipsa conceptelor formale . . . Ei nu vor căuta noua formă în trecut, în lumea exterioară sau în aparențele stilizate ale naturii, ci își vor construi forma pornind din interiorul lor propriu . . . Arta viitorului va da formă convingerilor noastre științifice: este religia noastră și adevărul nostru, și el este destul de profund și

de solid pentru a produce cel mai mare stil și

cea mai mare re-evaloare a formei pe care lumea a văzut-o vreodată.»[1]

Blaue Reiter sau *Călărețul Albastru*, care a dat numele său întregii mișcări — mișcare de o importanță considerabilă, cu o contribuție de-a dreptul «istorică» și a cărei fecunditate a fost imensă — era titlul unui tablou al lui Wassili Kandinsky care a figurat în prima expoziție de la München, din decembrie 1911; apoi va deveni titlul revistei care va preconiza și va exalta estetica nouă. Istoria lui *Blaue Reiter* nu aparține în întregime cărții de față, întrucît mișcarea nu era pur abstractă, deși mulți artiști dintre cei care figurau aici fuseseră abstracți sau aveau să devină mai tîrziu. Nu pomenim aici despre acest lucru decît întru amintire și pentru influența pe care *Blaue Reiter* a avut-o asupra artei abstracte.

Expozițiile lui *Blaue Reiter* se bucurau de un mare eclectism; acest lucru a fost constatat o dată mai mult la manifestarea atît de remarcabilă de la Kunsthalle, din Basel, în iarna lui 1949—1950, care întrunea, așa cum fuseseră întrunite în expozițiile din 1908 și 1914, pînzele caracteristice pentru *spiritul Blaue Reiter*. Spirit foarte larg, întrucît, alături de artiști reprezentativi pentru «mișcare», îi găsim pe Robert Delaunay, Henri Rousseau, Foviștii francezi, Cubiștii etc., ca și cum *Blaue Reiter*, refuzînd să se închidă într-o formulă limitativă, ar fi îngăduit toate expresiile de artă vie, de artă eliberată din acea vreme. Acest liberalism și acest eclectism sînt cu atît mai simptomatice și mai lăudabile cu cît *Blaue Reiter* poseda, încă de la începuturile sale, o estetică precisă și clar formulată, pe care o găsim în textul lui Franz Marc și în cărțile lui Kandinsky despre care vom vorbi în cele ce urmează. Există chiar o opoziție evidentă între simplificarea fovistă și geometrismul cubist, pe de o parte, iar pe de alta, această voință, unanimă la toți pictorii de la *Blaue Reiter*, de a considera forma «ca o expresie

[1] Franz Marc. *Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen*, Berlin, 1920.

exterioară a procesului interior» și punînd accentul pe sentimentul patetic și pe urgența spirituală. Forma, pentru ei, este rezultatul presiunii necesității interioare. Viața sufletească este cea care creează forma. Aceasta implică o ruptură totală cu materialismul secolului al XIX-lea și realismul său fotografic și înlocuirea lui cu o nouă spiritualitate, printr-o comuniune panteistă cu universul, în care tabloul devine un element constitutiv în sensul profund al cuvîntului, un *semn* în accepțiunea pe care Jakob Boehme o dădea acestui termen. La Marc, de exemplu, pictor de animale și de peisaje despre care cu greu le-am putea denumi figurative, fără însă a îndrăzni să le calificăm drept abstracte, animalul și peisajul, cum a spus-o dl. Ludwig Grote, «devin o unitate cosmică». Dar Marc era conștient, pictînd în această manieră jumătate figurativă, jumătate abstractă, că reprezenta *adevărata realitate*. Simțim aceasta din extraordinara putere de convingere care emană din tablourile sale, lucru pe care, de altfel, l-a afirmat și el, cu preciziune: «Numai astăzi arta poate fi metafizică, și va continua să fie. Arta se va elibera de necesitățile și de dorințele oamenilor. Nu vom mai picta deci o pădure sau un cal cum ne place nouă, sau cum ni se pare că sînt, ci așa cum sînt în realitate.» August Macke și Franz Marc au fost uciși amîndoi în timpul războiului din 1914: se poate spune că atît unul cît și celălalt abia începuseră să picteze. Oricum destinul nu le-a îngăduit acea viață îndelungată pe care au avut-o Paul Klee și Wassili Kandinsky. Dar la Macke și Marc există mai mult decît niște virtualități de abstractizare, cu toate că amîndoi au urmărit destul de rar să realizeze o operă pur abstractă. *Compoziție de forme colorate* a lui August Macke, care datează din 1914, constituie un excelent exemplu al acestei arte care, înlăturînd subiectul, figura, ca bază a tabloului, le substituie o tratare de forme abstracte în spațiu, care rezumă încă de pe acum toate cercetările care vor continua pînă astăzi.

Iar Franz Marc, ale cărui animale, impregnate de o religiozitate păgînă și barbară, se reîntorc, în forma lor, la acele meleaguri de început unde sălășluiesc zeii și de unde își capătă, la rîndul lor, divinitatea, el reprezintă în același timp Romantismul german în constanta sa de rasă, care vădește cu atîta violență nevoia de a comunica cu lucrurile, precum și Expresionismul, ca fenomen al epocii, care constituie un fel de eliberare frenetică de toate legăturile; nu atît pentru a reuni tehnicul cu originalul, ci pentru a afirma, la nevoie, în paroxismul strigătului, un individualism pasionat și intransigent.

Dar ceea ce-i caracterizează în egală măsură pe Macke și pe Marc este gravitatea excepțională cu care privesc creația artistică, profunda puritate, acel sentiment aproape sacerdotal, care este privilegiul artistului și, în același timp, misiunea sa redutabilă. Expresionismul a deviat, în convulsiunile dezordinii care a urmat războiului din 1914, principiile primare ale acestor maeștri de la *Blaue Reiter*. El n-a mai regăsit această interiorizare în același timp tăcută și dramatică și a preferat gratuitatea strigătului în sine, pentru violența sa, față de limbajul sufletului, căci strigătul nu era, la Macke și la Marc, decît un elan de efuziune pasională. Dar a fost salutar pentru arta abstractă faptul că acești doi maeștri, de la care Expresionismul nu va reține decît un vocabular superficial, au formulat, la origine, legile unei concepții despre artă care este o estetică și o etică totodată. Accentul religios cu care și unul și celălalt, ca și Kandinsky de altfel, vorbesc despre artă a dat Abstractizării încă de la început acest caracter de profundă seriozitate, de interioritate meditativă, de interogare a propriului suflet (prin interogarea formelor), de intensificare a eului intelectual și moral, individualismul, de altfel, ne mai contrazicînd comuniunea, ci dîndu-i chiar acestei comuniuni o culoare mai variată, mai bogată, mai completă.

PIET MONDRIAN. « Denaturalizarea fiind unul dintre punctele esențiale ale progresului uman, este deci de primă importanță în arta neoplastică. Forța picturii neoplastice constă în aceea că a demonstrat din punct de vedere plastic necesitatea denaturalizării. Ea a denaturalizat și elementele constitutive și compoziția acestora. Aceasta este adevărata rațiune de a fi a picturii cu adevărat abstracte. A denaturaliza însemnează a abstractiza. Prin abstractizare se ajunge la expresia pur abstractă. A denaturaliza însemnează a aprofunda. »

Dacă citez acest text la începutul unui studiu despre Piet Mondrian și Neoplasticismul este tocmai pentru că el rezumă în mod excelent și sub însăși pana Maestrului — lucru important întrucît uneori discipolii sînt gata să se abată de la cuvîntul său — gîndirea esențială a unui om care a fost unul dintre cei mai mari gînditori ai artei abstracte sau, cel puțin, unul dintre cei la care voința de a stabili legi apare cel mai precis formulată. Mondrian împărtășește această trăsătură cu Theo Van Doesburg și este interesant de notat că tocmai niște olandezi, descendenți ai lui Rembrandt și Franz Hals, sînt cei care se preocupă mai mult de *codificare*, contrar tradiției estetice a țării lor, foarte străină de asemenea griji. Poate că au resimțit, într-adevăr, că aveau de făcut eforturi mult mai mari decît italienii, de pildă, sau decît francezii, pentru a ajunge la abstractizare, care repugnă naturii rasei lor și formei sensibilității lor, și au adoptat o poziție atît de riguros *doctrinară* care să dea predominanță intelectului.

Se recunoaște acest intelectualism întrucît ei pretind a proveni din Cubism. Asta probabil deoarece Cubismul era adversarul cel mai declarat al tradiției olandeze și prelungirilor sale, din care a ieșit Mondrian, întrucît maeștrii săi erau Toorop, un simbolist care vădea unele afinități cu pictorii Nabiști, Mesdag, peisagist înrudit cu francezii de la Barbizon, și Sluyters, cel care reprezenta Impresionismul. Pentru un artist în formare acestea sînt influențe interesante, dar nu determi-

nante. Cubismul, dimpotrivă, va fixa la toţi artiştii olandezi, nesiguri de calea care o aveau de urmat, ca Van der Leck, Vantongerloo, Van Doesburg, Mondrian, aspiraţii idealiste şi, în acelaşi timp, voinţa unei tehnici noi.

La toţi aceştia trecerea la abstract se face urmînd procedeul care era, sau cel puţin se pretindea că este, al Cubiştilor: acel pe care-l vedem în primele opere ale lui Picasso, la Maetzinger, la Marcoussis: reducţia la geometric a unei figuri concrete, om, peisaj sau natură moartă. Contrar atitor pictori dornici să *şteargă urmele*, ei păstrează şi propun chiar, ca un exemplu didactic, exemple ale acestei reducţii: cum ar fi celebrele tablouri *Vaca*, al lui Van Doesburg, şi *Copacul* lui Mondrian. Ei credeau atît de mult în etapele acestui proces de abstractizare încît le derulau, ca pe imaginile unui film, care porneşte de la o vacă vie pentru a ajunge la o arhitectură geometrică. Să mai adăugăm că aceşti pictori reflectau şi la chestiuni filozofice, că preocupările lor în acest domeniu nu sînt numai estetice ci şi metafizice şi chiar mistice, ceea ce îi leagă de Nabişti. Cubismul va folosi această bunăvoinţă pentru a trezi în ei *mistica geometricului*, care era latentă şi care, de acum înainte, va descoperi o spiritualitate nouă: aceea a numerelor. Firește, Cubismul n-ar fi *determinat* atît de total evoluţia pictorilor amintiţi, dacă această evoluţie n-ar fi fost dinainte dirijată într-un singur sens. O influenţă nu acţionează decît în măsura în care răspunde unei voinţe analoge, latente, virtuale. Unor pictori abstracţi care nu ţin de Cubism şi care nu-şi recunosc nici o legătură cu el, Cubismul le arată totuşi calea, indicînd ce s-ar putea face: nu neapărat în direcţia pe care o urmează el însuşi, ci în oricare altă direcţie. El afirma, pentru atîţia artişti care nu-l vor urma pe drumul său, primatul abstractizării care de mult timp nu mai fusese proclamată atît de ferm, atît de decisiv. Pînă în acel moment, pictura urmase o evoluţie ale cărei etape se puteau recunoaşte în înlănţuirea lor necesară. De la

Poussin la Monet n-au existat, se poate spune, decît nişte variaţiuni. Cubismul însă este o spărtură, o prăpastie deschisă, peste care nu se poate arunca o punte: în privinţa formei, să fim bine înţeleşi, căci în ceea ce priveşte ideea, el este încă *ultimul stadiu* al figurativului, cum am mai spus-o. Şi aceasta se vede cel mai bine în perioada *cubistizantă*, în care Mondrian şi Van Doesburg *geometrizau ceea ce este viu*, cu migală, cu metodă, în loc să abordeze cu deplină independenţă abstractizarea veritabilă. Pietatea recunoscătoare cu care aceşti pictori îşi arătau fidelitatea faţă de obedienţa cubistă este foarte instructivă în ceea ce priveşte semnificaţia şi aportul mişcării lor. De ce au aderat ei aşa de uşor la Cubism, în loc de a întreprinde imediat cercetările lor realmente abstracte? Deoarece Cubismul reprezenta în acelaşi timp pentru ei două puteri antagoniste, la care au simţit nevoia să se supună: o revoluţie şi o lege. Tocmai pentru eficienţa rupturii produse l-au iubit ei în primul rînd, « căci nu trebuie să uităm că ne aflăm la o cotitură a culturii, la sfîrşitul a tot ceea ce este vechi », scria Mondrian în 1917, într-o epocă în care *De Stijl* se năştea din siajul Cubismului, dar atît de departe, totuşi de el: « *Despărţirea care s-a produs este absolută şi definitivă* ». Subliniez această frază pentru că ea rezumă cu exactitate întreaga situaţie. Dar, ca orice revoluţie care nu cunoaşte grabă mai mare decît aceea de a-şi dicta numai-decît legi, pentru a le înlocui pe cele abolite, şi pentru a înlătura orice eventuală neliniște. Neoplasticismul — şcoală nouă, căreia revista *De Stijl* îi serveşte drept purtător de cuvînt, — îşi formulează în termeni foarte riguroşi crezul său şi imperativele care-i sînt corolarul. În 1926 Mondrian a stabilit preceptele (ai căror termeni mai importanţi îi vom folosi pentru înţelegerea mişcării colective şi a propriei lui opere), dar abia după nouă ani fondatorii revistei *De Stijl* aveau să ajungă cu toţii la acelaşi ideal. Această proclamaţie precizează cu severitate şi cu exi-

genţă lucidă idealurile cu caracter general pe

care Theo Van Doesburg le formulase, încă din 1916, în cartea sa *De Nieuwe Beweging in de schilderkunst*, din care extrasele de mai jos, traduse de dl. Michel Seuphor [1], sînt cu adevărat lămuritoare: « Artistul caută universalul în particular. A găsi frumosul nu este altceva decît a descoperi universalul. Acest universal este divinul. A recunoaşte acest divin într-o operă oarecare de artă însemnează a resimţi o emoţie estetică. » Van Doesburg îşi pune atunci problema dacă nu cumva contemplarea formelor geometrice este o revelaţie a divinităţii ; Platon spusese aceasta în mod limpede, şi Evul Mediu aproape tot atît ca Renaşterea, după cum am văzut, continuă demonstraţia, pe plan creştin, a marii lecţii platonice. Van Doesburg îşi spune deci că « ar trebui executată o operă compusă numai din linii orizontale şi verticale, adică o operă compusă din două direcţii universale, care prin variaţiile lor şi prin felul cum sînt orînduite — evident această orînduire nu este determinată de mînă sau de creier, ci de emoţie — vor exprima divinul în timpul cel mai scurt şi în modul cel mai direct ».

Se vede aici indicarea unei arte religioase nonfigurative, pornind de la ideea aceasta, deosebit de îndreptăţită, că, aşa cum am spus, marile arte religioase nu sînt adesea decît aplicarea unor figuri pe o schemă abstractă. De unde reiese, cu preciziune, că emoţia religioasă nu ia naştere din contemplarea unor figuri reprezentaţionale, ci, dimpotrivă, din ceea ce există pur spiritual în această reprezentare naturalistă, mai mult sau mai puţin stilizată, vreau să spun, din ordinea ritmurilor, a proporţiilor, a formelor pure, care sînt incluse în forma figurativă. Arta religioasă modernă regăsea aici nişte evidenţe care au fost întotdeauna perfect lizibile în arta creştină a Evului Mediu, ca şi în arta musulmană şi anumite forme de artă africană şi oceaniană.

Să mai adăugăm, pentru ca ideea să fie com-

[1] *L'art abstrait*, Haeght, 1950.

pletă, că dacă influenţa Cubismului asupra acestor Olandezi a fost hotărîtoare, aceea a lui Kandinsky nu a fost mai puţin hotărîtoare şi a împiedicat-o pe prima să fie invadatoare şi tiranică. Graţie influenţei lui Kandinsky, a picturilor sale, şi mai mult, poate, graţie cărţii sale *Das Geistige in der Kunst*, pe care o citeau cu asiduitate, ei chiar au scăpat de Cubism şi şi-au construit o estetică pentru propria lor folosinţă, potrivită cu propriul lor temperament, după preceptele unui artist care, nemărginit de blînd şi de sensibil, rămînea în permanenţă foarte aproape de viaţa de care cubiştii pretindeau să te îndepărtezi din ce în ce mai mult.

Dar blîndeţea lui Kandinsky şi maleabilitatea lui le lipseau şi *De Stijl* porneşte la drum cu manifeste, care, ca orice manifeste, conţin şi unele părţi greoaie, în ciuda entuziasmului şi a voinţei de universalitate care le vădesc. Există în mişcarea neoplasticistă o bază teoretică prea solidă pentru a nu frîna elanurile. Nimic nu este mai despotic decît puritatea — ceea ce se constată în revoluţii ca şi în estetică. Voinţa de puritate a acestei mişcări e însoţită deci de o anumită intoleranţă, şi fanatismul geometric inspiră, în mare parte, această operaţiune de *denaturalizare*, pe care Mondrian o socoteşte necesară şi absolută. « Denaturalizarea fiind unul dintre punctele esenţiale ale progresului uman, ea este deci de primă importanţă în arta neoplastică. Forţa picturii neoplastice constă tocmai în faptul de a fi demonstrat plastic necesitatea denaturalizării.» Această nevoie de a rupe cu natura arată că, între timp, învăţătura lui Kandinsky nu-i mai inspira. În 1920, Mondrian a definit în ce fel o « artă s-a născut » şi a proclamat noi raporturi între om şi natură, care nu sînt încă denaturalizarea din 1926, dar care o anunţă [1], şi care

[1] Traducerea germană a acestui eseu, *Die neue Gestaltung. Das general Prinzip gleichgewichtiger Gestaltung*, apărea în volumul publicat în 1924 de Albert Langen, la München, sub titlul *Die Neue Gestaltung*, în acelaşi timp cu diverse alte eseuri referitoare la raporturile între arhitectură

conțin datele unei estetici de importanță generală, valabilă pentru toate artele, pentru balet și pentru teatru, pentru muzică și pentru poezie, în aceeași măsură ca și pentru artele plastice. Ca și Van Doesburg, Mondrian căuta Divinul în proporțiile abstracte. Este interesant să citim cuvintele sale din același eseu: « Noi vrem o estetică nouă bazată pe raporturi pure, de linii și de culori pure, pentru că numai niște raporturi pure de elemente constructive pure pot năzui la o frumusețe pură. Astăzi nu numai că frumusețea pură ne este necesară, dar ea este pentru noi singurul mijloc care manifestă în mod pur forța universală din orice lucru. Ea este identică cu ceea ce în trecut a primit numele de Divinitate iș care ne este indispensabil nouă, bieților oameni, pentru a trăi și a găsi un echilibru, căci lucrurile în sine ne sînt potrivnice, iar materia cea mai exterioară ne e vrășmașă. » Lucrul acesta l-am mai întîlnit și altădată, în limbajul matematicienilor și al artiștilor din Renaștere, care credeau că aveau să ajungă la Divin și să-l exprime în ziua cînd au să descopere legea secretă a proporțiilor și a ritmurilor care guvernează universul. Fra Luca Pacioli și Piero della Francesca îl visaseră și-l urmăriseră pe acest Dumnezeu matematic în tratatele și tablourile lor. Ei voiau să prindă infinitul în formule matematice și captau insesizabilul, inexprimabilul în plasa ecuațiilor. Pentru ei seria lui Fibonacci arăta în mod exact și suficient ordinea lumii și era de ajuns s-o înțelegi exact pentru ca orice neclaritate să fie înlăturată. Cu ajutorul rațiunii celei mai pure, adică rațiunea matematică, ei se uneau cu un

și pictură, la aplicarea acestei « *neue Gestaltung* » la muzică și la teatru, la ideile directoare a unei arhitecturi a viitorului ori la futuriștii imitatori de sunete italieni. Nu e vorba de fapt de a se avea numai o artă nouă, ci și un om nou, și de a constitui o artă unică, guvernată de o nouă estetică, una care să fie modul de exprimare al « omului nou ». Se descoperă în aceste eseuri un soi de accent mesianic foarte ciudat, ca și cum Mondrian se gîndea atunci să aducă oamenilor « bunavestire » a unei concepții asupra lumii fără precedent.

Dumnezeu rațional care crease un univers rațional.

La Van Doesburg și la Mondrian întîlnim, atunci cînd vorbesc de linii pure și de culori pure, același accent de venerație religioasă întîlnit și la un Pacioli cînd scrie despre « proporția divină » sau la un Da Vinci cînd vorbește de « secțiunea de aur », de « secțiunea divină ». Gîndirea lor se apropie de aceea a lui Platon și, dincolo de Platon, de aceea a lui Pitagora. Depășind trecătorul și mișcarea, ei pun stăpînire pe universal și pe etern. Nu știu dacă ei au împins foarte departe cultura lor matematică sau dacă au descoperit, doar mulțumită acestui soi de divinație magică, care este intuiția artistului, ceea ce savantul nu izbutește să dea la iveală decît străbătînd cale lungă și înaintînd anevoios și dialectic. Firește, ar fi interesant de știut dacă l-au studiat pe Gian Battista Caporali di Perugia, ilustru comentator al lui Vitruvius, ori *Tratatul Proporțiilor* al lui Albrecht Dürer, sau pe Campanus de Novara, care l-a influențat atît de mult pe Luca Pacioli sau pe cel mai vechi dintre toți, adică pe Leonardo da Pisa, care a fost supranumit Fibonacci și care, primul după arabi, a compus un tratat de algebră și l-a dedicat lui Michael Scott, celebrul astrolog pe care-l prețuia Frederic al II-lea de Hohenstaufen. Cu Fibonacci ne întoarcem în trecut cu mult înainte de Renaștere, ajungînd la secolul al XIII-lea și la speculațiile cele mai îndrăznețe ale Evului Mediu, în acest moment în care știința arabă, mistica evreiască și gîndirea creștină elaborau în comun o adevărată teorie a numerelor, care trece de la platonismul benedictin la meșterii catedralelor. [1]

Aceasta este filiera de care se leagă Van Doesburg și, mai precis, Mondrian. Pentru ei abstractizarea rezidă esențialmente în rațiune. Ea este o operațiune a intelectului, căreia însă sensibilitatea

[1] Și care trece apoi la alchimiști, cum o demonstrează *Amfiteatrul Eternei Înțelepciuni*, pe care Heinrich Kunrath, cabalist protejat al împăratului Rudolf al II-lea, l-a publicat la Praga în 1598.

nu-i este străină, căci este inseparabilă de opera de artă; se introduce aici un element de *slăbiciune* umană, care se opune geometrizării absolute.

Cubiștii, la rîndul lor, se proclamă descendenții « abstractorilor » din Evul Mediu și din Renaștere sau, cel puțin, comentatorii lor îi socotesc astfel. Cei mai interesanți dintre ei sînt, bineînțeles, cel mai puțin teoreticieni, cei la care partea de instinct depășește voința științifică: Juan Gris, de exemplu, Braque și Picasso, în prima lui perioadă. Dar ei erau prea preocupați de analiza obiectului pentru a-și îndrepta investigațiile spre « expresia plastică exactă a echilibrului cosmic », ca să folosim cuvintele lui Mondrian.

Iată cum formulează Piet Mondrian, în 1926, legile acestui Neoplasticism, care este rezultatul cercetărilor sale personale și voința colectivă a lui *De Stijl*, estetică menită să fie aplicată nu numai la crearea operei propriu-zise, ci și la organizarea artistică a casei și a orașului. Aceste cinci legi sînt raționale și de ordin strict tehnic, dar găsim aici și acea mistică a geometricului, de care am vorbit și, în desfășurarea legilor propriu-zise, acel accent mesianic care ne-a izbit în *Die Neue Gestaltung*. Într-adevăr, Neoplasticismul nu urmărește decît să fie « adevărata și pura manifestare a echilibrului cosmic de care nu ne vom putea despărți atîta timp cît vom fi oameni ».

Iată cele cinci legi așa cum figurează în textul intitulat *Omul, strada, orașul*, care explică într-un mod foarte ciudat toată opera lui Piet Mondrian, atît opera anterioară acestei date, cît și cea care a rezultat după aceea, pînă la *Victory Boogy-Woogy* din perioada new-yorkeză și pînă la moartea artistului, survenită în 1944, toată această operă mărturisind, de fapt, o admirabilă unitate, o voință perfect și armonios dezvoltată.

1. Mijlocul plastic trebuie să fie planul sau prisma dreptunghiulară de culoare primară (roșu, albastru și galben) și de non-culoare (alb, negru

și gri). În arhitectură spațiul gol reprezintă non-culoarea, materia poate să reprezinte culoarea.

2. Este necesară echivalența mijloacelor plastice. De dimensiuni și culori diferite, ele vor avea însă aceeași valoare. În general echilibrul se bazează pe o mare suprafață de non-culoare și o suprafață mai mică de culoare sau de materie.

3. Dualitatea opoziției într-un mijloc plastic este cerută la fel și în compoziție.

4. Echilibrul constant este obținut prin raportul de poziție și exprimat de linia dreaptă (limită a mijlocului plastic) în opoziția sa principală.

5. Echilibrul care neutralizează și anulează mijloacele plastice este realizat prin raporturile de proporție în care sînt plasate și care produc ritmul viu.

Această dorință înfrigurată de puritate îl duce pe Mondrian la o formă de artă care pare destul de inumană: inumană, cel puțin, din punctul de vedere al gîndirii occidentale, căci arta musulmană, dimpotrivă, este foarte aproape în demersurile și în rezultatele sale de preceptele lui *De Stijl*. Căci ducîndu-și teoriile pînă la capăt a izbutit Mondrian să se separe de Cubism și să ajungă la abstractizarea propriu-zisă. Nu avem de gînd să indicăm cu exactitate momentul după care Mondrian a încetat să mai fie cubist pentru a deveni cu adevărat abstracționist, întrucît eu cred că și atunci cînd era credincios cubismului era tot abstracționist. Căci compozițiile sale din 1913 și 1914 sînt picturi abstracte, nu pînze cubiste, și dacă dreptunghiul și linia dreaptă au eliminat progresiv din tablourile sale rarele curbe care mai întîrziau prin pictura lui la această dată, ele constituiau încă de la primele sale opere non-figurative elementul fundamental al compoziției, ce va adopta în curînd acea puritate riguroasă și intransigentă pe care o îndrăgim.

O îndrăgim pentru că ea corespunde în primul rînd caracterului atît de nobil al aceluia care a fost un veritabil ascet al picturii, care nu admitea nici o concesie, care a continuat, fără încetare,

într-un climat de neînțelegere și sarcasm, chiar

înainte ca talentul său să fi obținut succesul și gloria pe care le merita, să le aplice cu răbdare și stăruință. Sînt încredințat că din arhitecturile sale netede, liniștite și intense el a izbutit să extragă acea bucurie senină și luminoasă, că a obținut de la ele acea pace a sufletului și a minții pe care ne-o dăruiesc și nouă tablourile sale lipsite de dramatism. Nu spun însă lipsite de emoție, căci trebuie să fii insensibil ca să nu percepi vibrațiile acestei arte atît de secrete, să nu simți cîtă imobilitate rămîne încă în suspensie în grilele sale orizontale și verticale, care prind între ele albul puternic al fondului, dreptunghiuri colorate.

Mi se pare că discipolii lui au exagerat valoarea matematică a operelor sale, descompunînd unele dintre ele în elementele lor matematice. Operația este foarte interesantă. Se cuvenea să se facă, dar nu trebuie insistat asupra ei și eu prefer să consider un tablou al lui Mondrian mai degrabă ca un lucru viu decît sub aspectul unei versiuni plastice a unei teoreme geometrice. Ceea ce voia să spună Mondrian cînd vorbea despre « frumusețea pură » opera sa ne-o lămurește cu o deosebită elocvență. Se pot face cele mai ingenioase calcule pe disecarea unei pînze sau a alteia și ar fi deosebit de prețios, chiar, dacă această analiză ar fi făcută de un geometru sau de un matematician de meserie. Operațiunea se va face într-o zi, sînt sigur, și vreun student, care va fi în același timp și estetician și savant, se va servi de ea pentru un frumos subiect de teză. În adevăr, ce poate fi mai seducător decît să compari unul sau altul dintre tablourile sale cu *dreptunghiul care crește*[1] al matematicienilor, așa cum îl prezintă dl. Matila Ghyka, de exemplu, și să arăți în ce măsură dreptunghiul care crește

[1] „Plecînd de la orice fel de dreptunghi inițial, chiar și un dreptunghi din cale afară de plat, compus dintr-un simplu segment de dreaptă, și suprapunîndu-l la infinit un pătrat pe latură mare a dreptunghiurilor obținute în mod progresiv, se produce un dreptunghi în creștere și al cărui modul tinde foarte rapid către ∞."

dovedește seria fracționară a lui Fibonacci; cum derivă el din spirala cu pulsație cuadrantală, pe care natura o materializează, în altfel, în linia de formare a anumitor cochilii...

Dar adevărul asupra căruia se cuvine să insistăm este că rigoarea aceasta, pe care o constatăm în tablourile lui Mondrian, nu este niciodată îndărătnică. Am folosit cuvîntul *fanatism* în ceea ce-l privește, dar aș vrea să adaug numaidecît, cu condiția ca aceste două cuvinte să nu se excludă, că era vorba de un *fanatism binevoitor*. Și trebuie, mai ales, să nu comitem confuzia radicală între Mondrian-scriitorul și Mondrian-pictorul. Primul, firește, a statornicit legi de fier, dar nu sînt sigur că al doilea s-a străduit întotdeauna să asculte de aceste legi. Să nu uităm că un pictor este înainte de orice pictor, chiar și atunci cînd elaborează o doctrină estetică. Adevărata măreție a lui Mondrian stă tocmai în faptul de a nu-și fi considerat tablourile drept simple demonstrații ale principiilor sale. Vreau să spun că a aplicat teoriile sale la opera sa și nu opera la teoriile sale, și tocmai de aceea ea rămîne vie... plină chiar de o viață fericită și veselă, ceea ce nu se întîmplă cu picturile doctrinare. Voi spune totodată că fecunditatea acestei opere, atît de autentică încît a fecundat și opera altor pictori, provine mai degrabă din contemplarea tablourilor decît din meditația asupra scrierilor sale. Artiștii care vădesc cel mai limpede influența lui, ca Geer van Velde, de exemplu, un « clasic » al artei abstracte, după cum fratele său Bram este un « clasic » al barocului, au primit influența sa ca pe un element de eliberare și nu ca pe o doctrină tiranică. Dar alături de ceea ce era transmisibil la el există și un element incomunicabil, pentru că Mondrian era esențialmente individual și subiectiv. Opera sa ne apare din ce în ce mai independentă de substratul ei teoretic și insistîndu-se prea mult asupra acestuia s-ar pierde din vedere calitățile de prospețime și de sensibilitate, care, pe măsură ce opera se dezvoltă, devin din ce în ce mai evidente. Ea izbutește să devină

chiar o bucurie pentru ochi, în ultimele compoziții din perioada new-yorkeză. Această perpetuă înnoire pare aproape paradoxală, căci Mondrian nu schimbă nimic nici din tehnica și nici din estetica sa, întrucît pentru el lucrurile apar ca un adevăr, și adevărul rămîne nestrămutat. Dar acest adevăr se poate formula în litanii care sînt niște variațiuni (în sensul în care vorbim de variațiuni muzicale), chiar mai bine decît în repetarea unei fraze. Nici o neliniște, deci, nici o abatere cînd e vorba de străbătut o cale sau alta, din ziua în care Mondrian a descoperit « legea ». Nu legea pe care o traducea în cuvintele savante ale preceptelor neoplasticismului, ci o lege superioară acesteia: o lege umană. Umană în sensul că ea se leagă de o anumită cinestezie: sentimentul liniștii, al fericirii pe care-l încercăm în prezența compozițiilor lui Mondrian este, în primul rînd, o stare cinestezică, un simțămînt de bunăstare fizică. Ba voi spune chiar mai mult: în opera sa sufletul intră în joc încă de la început, de vreme ce este vorba de a se ajunge la Divin. În această privință Mondrian reconstituie o spiritualitate a formelor într-o mistică numerică. Nimic mai greșit decît să i se atribuie dorința de a se conforma unei scheme doctrinare a proporțiilor, sub pretext că ele ar însemna « frumusețea ». Frumusețea la el rămîne spirituală și legată mai mult de suflet decît de raționament. Ea nu se naște din numere, chiar dacă numerele sînt cele care o exprimă. Nici un discipol, oricît de atent ar fi el, n-ar putea, conform unor planuri, să refacă tablourile lui Mondrian, nici să-i repete desăvîrșirea. Tablourile sale, prin urmare, nu sînt construite pe niște calcule, iar faptul că ele corespund acestor calcule nu dovedește nimic. Cred, de altfel, că în acest domeniu, Mondrian a mers, urmînd calea intuiției sale, mai departe decît au mers matematicienii pe drumurile lor științifice. A considera opera sa altfel decît ca pe ceva viu, asemuind-o cu nu știu ce obiect, echivalează cu a te condamna să nu pătrunzi niciodată în ea. Să ne facem deci supli pentru a putea pătrunde în acest univers de grile,

a cărui proprietate esențială, contrar a ceea ce s-ar putea crede, este extraordinara sa *elasticitate.*

WASSILI KANDINSKY. Dorința care exista la Kandinsky de a exprima elementele cele mai rare și cele mai precise ale acestei *transfigurări a spiritului*, care rezumă întreaga sa pictură, nu putea să se mulțumească cu mijloacele pe care le oferă arta figurativă. Sentimentul sacrului, care-l însufleția, nu admitea reprezentarea naturalistă, după cum n-o admiteau pictorii bizantini, care, chiar în descrierile *realului* — cu resursele realului —, făceau convingătoare prezența și eficacitatea supranaturalului. Înrudirea artei sale, chiar așa de abstractă cum este, cu icoanele rusești, dovedește în ce măsură aceste icoane, deși figurative, conțin și exprimă abstractizarea. Arta medievală — și în Rusia arta medievală s-a prelungit în timp atît de mult încît ea continuă să-i inspire chiar pe pictorii religioși moderni și într-o oarecare măsură chiar arta țărănească — se slujește de figura umană mai mult pentru valoarea ei simbolică, pentru puterea ei aluzivă și alegorică decît pentru puterea ei pur reprezentațională: omul, ca și animalul, ca și arborele, este un *semn* într-o estetică în care nu se consideră ca scop justificabil și nobil numai grija de a reproduce vizibilul. Invizibilul îl preocupă pe « primitiv » și pe arhaic: pentru ei, forma este chemarea imaginației spre altceva. Portretul, așa cum îl înțelegem noi, natura moartă, peisajul, sînt de neînțeles pentru chinezi, pentru oceanieni, pentru negri, care nu-și vor închipui niciodată că fidelitatea fotografică, nici chiar dorința de a fixa o emoție, o senzație, ar putea să fie scopul cel mai înalt al artei. Orice artă este religioasă pentru un om profund religios, cum este primitivul. Ea este, tot astfel, și pentru Kandinsky, care, bineînțeles, nu este un primitiv, dar care păstrează în el, gravitatea și respectul fierarilor din Minusinsk, pioșenia nomazilor sciți în

 fața misterelor elementelor și a vieții.

Toţi aceştia simţeau că numai o artă abstractă era capabilă să exprime gîndurile şi sentimentele lor faţă de orînduirea lumii. În momentele sale de supremă gravitate, imaginaţia lui Kandinsky ajunge pînă la cele mai vechi şi mai obscure mitologii. La cele siberiene, mai întîi, apoi la cele ale Chinei arhaice, care făcea vaste schimburi de forme plastice cu Siberia. El regăseşte în acordurile sale de negru şi de brun rezonanţele ascunse ale acordurilor magice din epocile Ceang şi Ciu, iar în tablourile cele mai « gratuite » în aparenţă, din ultima epocă pariziană, cele din ultimii zece ani care au precedat moartea sa, între 1934 şi 1944, el descoperă în mod misterios sensul unei întregi cosmologii care nu se explicitează, desigur, rămînînd subiacentă, dar care ne face să ne gîndim la cea a aztecilor şi a seminţiei maori.

Nimic mai puţin *sofisticat*, în această privinţă, decît arta lui Kadinsky. De asemenea, nimic mai puţin *literar*, şi cît de frumos ne apare faptul că orice literatură este absentă în tablourile sale unde totul e poezie ! Nici o iniţiere nu este necesară pentru a pătrunde aceste tablouri, în afară de acea a perfectei disponibilităţi şi a unui fel de *corespondenţă* poetică. Raţionamentul nu oferă nici un fel de cheie, şi nici apelul la matematici sau la geometrie. Universul lui Kandinsky este un univers sensibil, conceput pentru bucuria ochilor şi a simţului tactil, care ar vrea să guste rafinamentul extrem al unei pete de culoare, care are cînd consistenţa îngheţată a lacului, cînd un uşor frotiu pe pînza goală. Abstractizarea, aici, este opera sensibilităţii şi nu a inteligenţei. Ea este rezultatul elanului, nu al calculului. Pentru Kandinsky, de îndată ce a renunţat la arta figurativă, abstractizarea este condusă de imaginaţie şi răspunde unui soi de imperativ biologic. Chiar în perioadele sale figurative, chiar cînd picta peisajele sale *fauves*, strălucind de o barbară somptuozitate orientală, sau cînd interpreta, în guaşele sale pe un fond negru, cu o tuşă ce o anunţa pe cea din anii « abstracţi », peisajele olandeze

sau germane, se presimţea la el dorinţa de a se elibera de aceste forme limitative şi e uşor chiar să presupunem la unele dintre pînzele sale schema virtualităţii abstracte, care, probabil în mod inconştient, se afla închisă în ele.

Trecerea de la perioada figurativă la cea abstractă, care începe din 1910, se face într-un chip foarte ciudat, care nu aminteşte cu nimic pe cea a lui Mondrian şi nici pe cea a Cubiştilor. Se vede foarte bine cum Cézanne-ii executaţi în Gardanne au dat naştere la *Huerta de Ebro* a lui Picasso sau la casele din Collioure ale lui Derain. Pe cînd Kandinsky nu caută o simplificare a formei: el fuge de definiţia care ucide. Niciodată n-a intenţionat să *schematizeze* peisajul sau personajele; dimpotrivă el eliberează din forma precară şi limitată întreaga facultate emoţională a acestui ansamblu de volume şi de culori pe care-l prezintă această formă. În această disociere a materiei care se produce în interiorul tablourilor sale figurative chiar, cum sînt *Crinolinele*, care datează de la începutul lui 1900, sau Rothenburg, din 1902, se întîlneşte sentimentul faustian al lui: « *Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis* ». Vreau să spun că trecerea la abstractizarea pură nu are la Kandinsky semnificaţia unei conversiuni, ci, dimpotrivă, pe aceea a unei intenţionalităţi pentru care toate operele figurative anterioare anului 1910 nu erau decît etape pregătitoare. Cu alte cuvinte Kandinsky, după părerea mea, a fost întotdeauna abstract, chiar şi în perioada în care el se supunea tradiţiei figurative. Aşadar la el are loc nu o iluminare, ci o maturizare, o elaborare, o perfecţionare interioară a sentimentului şi o concentrare a intensităţii creatoare în constituirea mediului, a tehnicii, în slujba acestei imaginaţii exigente şi a acestei iubiri înflăcărate pentru formă şi pentru culoare, care revendica pentru formă şi culoare meritul suprem al purităţii, autonomia, eliberarea « subiectului » de legile tiranice.

Arta populară, de natură mai degrabă orientală, cu violentele sale împestriţări, cu dragostea pen-

tru culoarea în sine, care face ca în limba rusă același cuvînt să însemneze culoarea cea mai izbitoare, *roșul*, dar și noțiunea de *frumos*, l-a marcat puternic, deși el s-a îndepărtat de ea cu promptitudine și cu toate că o înclinație pentru o anumită ornamentație barbară nu l-a părăsit niciodată. Artă de expansiune, ea se întîlnește, în constituantele personalității sale, cu gravitatea vechilor aurari ai stepei, cu hieratismul meșterilor din Novgorod și al «primitivilor» care-l precedaseră. Kandinsky a spus într-o zi că arta populară l-a dezamăgit prin lipsa ei de «mister». El surprindea misterul în acele icoane afumate de tămîie, în ale căror vopseluri peisaje de vis ori figuri în formă de floare apăreau și dispăreau. Epoca lui *Blaue Reiter*, care asistase la desfășurarea tumultuoasă a Expresionismului german, mai avea încă tangențe cu arta populară, dar ea își căpătase această mare forță de mister care va stăpîni apoi în toată opera lui Kandinsky. Să nu uităm însă că el a scris: «Într-un tablou, forța culorilor trebuie să-l atragă puternic pe privitor, și în același timp să disimuleze conținutul profund»[1]. Trebuie să-l cunoști pe Kandinsky pentru a înțelege tot ce însemnează fraza de mai sus: declarația era valabilă în epoca în care scria *Despre Spiritual în Artă*, adică în 1910, epocă în care apăreau primele picturi strict abstracte; dar a devenit și mai valabilă mai tîrziu. Această frază este una dintre cheile care ne permit să mergem mai departe în înțelegerea esteticii sale. Nu avem răgazul s-o comentăm aici, dar se cuvine ca atenția cititorului să se oprească asupra unei formule, căreia nu trebuie să i se dea o semnificație excesivă, dar care trebuie să ne servească de ghid în contemplarea și în interpretarea operelor lui Kandinsky.

Kandinsky a scris adesea despre sine însuși și confidențele pe care ni le-a făcut atunci lumi-

[1] În *Uber das Geistige in der Kunst*, operă în același timp tehnică, estetică și metafizică, publicată în 1911, la München de Piper Verlag.

nează în mod miraculos anumite aspecte enigmatice ale picturii sale sau confirmă sentimentul pe care ni l-a inspirat. Acest soi de pirotehnie impestrițată care există în tablourile sale se explică în parte prin dragostea înflăcărată pe care o avea, încă din copilărie, pentru culoare. «Primele culori care mi-au produs o impresie puternică au fost verdele pur și intens, albul, roșul-carmin, negrul și galbenul-ocru. Amintirea aceasta o am de cînd aveam trei ani.»[1] El adoră culorile pe calul său de lemn, pe cutiile galbene de scrisori, de la colțurile străzilor, în apusul soarelui care scaldă în roșu acoperișurile din Moscova, unde s-a născut, în 1866. «A reda această oră mi se părea cea mai mare mulțumire dar și cea mai greu de realizat vreodată pentru un artist.» Se pare că în subtextul multor tablouri abstracte ale lui Kandinsky — el debutase ca și cea mai mare parte a pictorilor din această vreme cu opere figurative — se regăsește ceva din acest apus de soare moscovit descris de el. De altfel, această trăsătură este cea care-l face pe Kandinsky să rămînă atît de sensibil, atît de apropiat de arta populară însăși. Arta sa este hrănită de natură, ea rămîne pe deplin impregnată de senzația și de emoția originală. «A trebuit, mărturisește Kandinsky, să treacă mulți ani ca sentimentul și reflecțiunea să mă ducă la această simplă concluzie, că scopurile precum și mijloacele artei și ale naturii sînt diferite din punct de vedere organic și logic, dar că sînt deopotrivă de mari și puternice. Această concluzie, atît de simplă și de naturală, care conduce acum opera mea, mă scutește de grija inutilă pentru inutilitatea unui scop pe care mi-l impuneam fără să-l pot atinge. Ea a înlăturat frămîntarea mea și mi-a ridicat bucuria Artei și a Naturii pînă la regiunile seninătății complete. De atunci am putut să mă bucur întru totul de aceste două elemente vitale. La o

[1] *Regard sur le passé*. Traducere de Gabrielle Buffet-Picabia. Acest volum foarte remarcabil și foarte important pentru cunoașterea personalității și a artei lui Wassili Kandinsky a fost editat de galeria René Drouin în 1946.

asemenea bucurie adaug un sentiment timid de recunoștință. »[1]

Cei care confundă *abstractul* cu *intelectualul*, ca urmare a unei confuzii foarte frecvente, din nefericire, nu recunosc în operele lui Kandinsky, cum e și firesc, ceea ce au ele mai profund și chiar mai pitoresc. Departe de a fi niște scheme raționale, compozițiile sale — care nu sînt nici portrete, nici naturi moarte, nici peisaje, conțin și degajă aceeași calitate de emoție obiectivă pe care poate s-o resimtă pictorul figurativ cînd pictează cutare portret, cutare natură moartă ori cutare peisaj. Vreau să spun că dacă W. Kandinsky a încetat foarte repede de a fi pictorul care-și instalează șevaletul în fața unui motiv, el a avut întotdeauna în fața ochilor minții o anumită *stare* a naturii, pe care ne-o reprezintă. Spun stare și nu fragment sau porțiune, prin analogie cu *stările* unei gravuri. Între percepția naturalistă, sau imaginația obiectivă, și realizarea unui tablou se stabilește pentru Kandinsky o anumită elaborare care operează asupra acestei imagini obiective, o transformă, o transpune și, pînă la urmă, dă naștere tabloului pe care-l vedem. Această elaborare nu are nimic comun cu cea care se produce în anumite pînze ale lui Mondrian sau Van Doesburg. Acestora le-a plăcut uneori să definească geneza cutărui sau cutărui tablou, de la obiectul naturalist și pînă la forma abstractă. Este ceea ce Van Doesburg numește *transfigurarea estetică a unui obiect.* El însuși dă ca exemplu pentru această « transfigurare », în cartea sa *Grundbegriffe der Neuen Gestaltenden Kunst*, diferitele etape care duc la reprezentarea fotografică a unei vaci pînă la compoziția abstractă în care această vacă este punctul de plecare. Din nefericire aici este vorba de o operațiune de analiză, de stilizare, de simplificare, care dă la iveală cercetările Cubiștilor mai degrabă decît pe acelea ale artiștilor propriu-ziși non-figurativi și se înțelege cum școala olandeză

[1] *Regard sur le passé*, pag. 12.

de artă abstractă, la începuturile ei, a putut să-și afirme cu Mondrian și cu Van Doesburg o ascendență cubistă.

La Kandinsky lucrurile se petrec cu totul altfel și, totuși, operei sale se cuvine să i se aplice această expresie de *transfigurare estetică a realului*, pentru că aici e vorba de cu totul altceva decît de procesul abstractizării operînd asupra unei imagini naturaliste. Raporturile lui Kandinsky cu obiectul au fost dramatice, pînă în momentul cînd el a depășit obiectul, a dominat această înrîurire a obiectului asupra artistului. Într-o zi, ne spune el, « am știut în mod precis că „Obiectele" dăunează picturii mele ». În ziua aceea, așadar, s-a produs acest eveniment capital, care a jucat un rol determinant în viața acestui pictor și care trebuia raportat aici așa cum l-a povestit el însuși, căci are o importanță istorică nu numai pentru evoluția operei lui Kandinsky, ci și pentru întreg destinul viitor al picturii *abstracte*, căreia Kandinsky i-a fost un mare premergător. « Era în amurg, mă întorceam acasă ducînd cutia de culori, după ce lucrasem la un studiu, cufundat încă în visele mele și în amintirea lucrului pe care-l făcusem, cînd, deodată, văzui pe perete un tablou de o extraordinară frumusețe, strălucind de o lumină interioară. Am rămas împietrit, apoi m-am apropiat de acest tablou-rebus, la care nu vedeam decît forme și culori și al cărui înțeles îmi rămînea de nepătruns. Am găsit iute cheia rebusului: era un tablou al meu agățat invers pe perete. A doua zi, la lumină, am încercat să regăsesc impresia din ajun, dar n-am reușit decît pe jumătate. Chiar și pe „dos" regăseam mereu „Obiectul" și apoi mai lipsea și lumina aceea crepusculară. »[1]

Se știe că pictorii au obiceiul de a-și întoarce tablourile pentru a încerca să vadă dacă, și cu capul în jos, rezistă. Nu numai pictorii abstracți: chiar și Poussin trebuie s-o fi făcut-o. Căci unitatea și echilibrul tabloului sînt lucruri formale,

[1] *Regard sur le passé*, pag. 20

care nu depind de subiect, fie el figurativ sau nu. Înainte de toate un tablou este o construcție de volume și de culori, o combinare de proporții și de ritmuri și, de aceea, oricare ar fi anecdotica lui, există ceva abstract. Dar din ziua în care Kandinsky a constatat că « Obiectul » era obstacolul acestei multitudini de metamorfoze al căror teren putea să fie tabloul, la amintirea a ceea ce s-a petrecut în ajun, marea sa preocupare a fost de a ști *prin ce* să înlocuiască « *Obiectul* ».

Problemă majoră, problemă de primă importanță, care preocupă, mai mult decît oricare altul, pe pictorul abstract. Adoptarea unui soi de « pictură ornamentală » putea să fie rezultatul excluderii Obiectului, dar această pictură ornamentală îl înfricoșa pe Kandinsky: « Inexpresiva aparență de existență a formelor stilizate nu putea decît să mă înspăimînte ». Să adăugăm că în această epocă pictura abstractă abia era la începuturile sale și rătăcea încă pe drumuri necunoscute. Se schițau teorii, dar nimic nu-i repugna mai mult lui Kandinsky decît teoriile. În timp ce felurite estetici încercau să se fundamenteze pe sisteme și principii, Kandinsky continua cercetările sale asupra *tabloului fără subiect*, despre care vorbește în prima sa Autobiografie, publicată în Germania în 1913, din care am citat unele pasaje [1]. În ediția rusă a acestei autobiografii, care a apărut la Moscova, cinci ani mai tîrziu [2], Kandinsky a și precizat și definit principiile unei arte non-obiective. Dar în cea mai importantă lucrare teoretică a sa *(Regard sur le Passé* fiind mai degrabă autobiografică, deși găsim în ea toate rădăcinile esteticii sale ulterioare și ideile care au guvernat evoluția artei sale), așadar în *Uber das Geistige in der Kunst* [3], care a precedat cu doi ani publicarea autobiografiei sale, descoperim toate resorturile care au dirijat în același timp, în mod

[1] *Rückblicke*, 1913, Verlag Der Sturm, Berlin.
[2] *Stupenie*, 1918, Narkompres, Moscova.
[3] *Uber das Geistige in der Kunst*, 1911, Piper Verlag, München.

hotărît, strîns unite unele cu altele, etica și estetica acestui pictor.

Pentru Kandinsky, așadar, există și problema unei etici. Chiar titlul, *Despre Spiritual în artă*, arată acest lucru, și pe bună dreptate Carola Giedion-Welckner a recunoscut în pictura lui Kandinsky o *expresie a universalității spirituale* [1]. Nu voi spune că pictorul nostru nu are încredere în geometria care stabilea raporturile primilor Cubiști cu obiectul și care le inspira Abstracților prima lor stilizare a universului: să ne amintim de importanța care o are geometria la Kupka, bunăoară, și de devotamentul nemărginit pe care i-l păstra Mondrian. Kandinsky, dimpotrivă, refuză « formele la care se ajunge pe căi logice », pentru a nu le accepta decît pe cele generate de un « impuls interior » și provenind din sensibilitatea sa. « Acționînd asupra sensibilității, arta nu poate acționa decît prin sensibilitate. Chiar plecîndu-se de la proporțiile cele mai exacte, folosindu-se măsuri și greutăți din cele mai precise, nici calculul, nici rigoarea deducțiilor nu dau niciodată rezultatul corect. Asemenea proporții nu se obțin prin calcul și asemenea balanțe nu există. Balanțe și proporții nu se găsesc în afara artistului, ci înlăuntrul său. » [2] Încă din această epocă Artistul denunță pericolul care amenință stilizarea, geometrizarea formelor, care din această pricină riscă « să fie prea puțin deosebite, la prima vedere, de o cravată sau de un covor ». Noțiunea sa despre abstractizare nu are deci nici o legătură cu conceptul abstract al artei care pornește de la musulmani, suma artei Islamului fiind, în deplina sa realizare, covorul. Într-un cuvînt, Kandinsky înlătură orice abstractizare intelectuală — sau intelectualistă — pentru a nu reține decît abstractizarea sensibilă: ceea ce este cu totul altceva; iar examinarea operei pictorului în dezvoltarea sa istorică arată în ce măsură Kandinsky va rămîne toată viața credincios

[1] *Pictura lui Kandinsky, expresie a universalității spirituale*, în *Art d'aujourd'hui* nr. 6, ianuarie, 1950.
[2] *Uber das Geistige in der Kunst.*

acestei idei, care pentru el era o lege estetică și etică totodată, Ce poate fi mai opus unui covor, de exemplu, decît tabloul intitulat *Conglomerat*, care datează din 1943, deși această operă ar putea prea bine să ne facă să înțelegem cum ar arăta un covor compus de Kandinsky.

Studiind principiile exprimate în *Das Geistige...* d-na Giedion-Welckner scria: « Aici nu este vorba de o nouă manieră de a picta, ci de o răsturnare totală în modul de a concepe arta și viața ». Ea vede aici, pe bună dreptate: « o confesiune filozofică și aproape religioasă în puterea și realitatea unei vieți emotive care nu putea să exprime decît o estetică nouă, un limbaj de forme care-i corespunde. « Limbaj atît de nou, atît de uimitor, de răscolitor și îmbogățit cu atîtea inovații în timpul celor treizeci și cinci de ani care despart prima operă a lui Kandinsky — care datează din 1910 — de ultimele sale opere, cum ar fi *Elan domolit* (1944), *Acord reciproc* (1943) sau *Legătura verde* (1944), încît rămînem uimiți de această reîntinerire inepuizabilă a inspirației sale: pînzele « din ultima sa perioadă pariziană » stau mărturie. Niciodată, de fapt, arta lui Kandinsky n-a dovedit atîta fantezie, invenție, *ușurință*. (Dacă vorbesc de ușurință aici, o fac în sensul pe care Nietzsche îl atribuia acestui cuvînt, pentru a-l opune, biruitor, « spiritului greoi ».) Aceste picturi radiind și strălucind de « spirit » traduc perfect mesajul lui Kandinsky, așa cum l-a formulat el în poemele sale, în scrierile sale didactice sau autobiografice [1], cu o precizie plină de delicatețe și de nuanțe, cu o emoție vibrînd de dragoste. Căci dragostea este una dintre cheile esteticii acestui pictor și, cred eu, cea mai importantă. Dragoste pentru culoarea în sine, pentru valoarea evocatoare a formei. Dragoste pentru paleta care « este adesea ea însăși o operă mai

[1] Una dintre scrierile didactice cele mai importante este *Punkt, Linie, Fläche*, publicată de *Bauhausbücher* de către Bauhaus din Dessau, la editorul Albert Langen din München, în 1926. Nu știu dacă a fost tradusă în franțuzește.

frumoasă decît oricare alta. » Kandinsky povestește că i s-a întîmplat să rămînă ceasuri întregi în contemplarea acestei palete. « Mi se părea că sufletul viu al culorilor emitea o chemare muzicală, cînd inflexibila voință a penelului le smulgea o parte din viață. Auzeam uneori șoaptele culorilor care se amestecau: era ca o experiență misterioasă pe care aș fi surprins-o în misterioasa oficină a alchimistului... În mijlocul paletei trăiește lumea extraordinară a reziduului de culori folosite care vagabondează departe de sursa lor și care se materializează în chip util pe pînză. Este o lume născută din opera ce-a fost pictată, care s-a alcătuit din întîmplare, fără intenție, din ochii misterioși ai artistului, care au dezlănțuit forțe străine de opera sa. Și le datorez multă recunoștință acestor întîmplări: ele m-au învățat mult mai mult decît au făcut-o maeștrii și profesorii... » [1]

Este ușor să descoperi în tablourile lui Kandinsky, chiar și atunci cînd nu ești avertizat de către pictor, strania magie care operează și care, ajutată de întîmplările exterioare, în măsura în care acestea se acordă cu voința formelor care acționează în acel moment, construiește o pînză surprinzătoare prin rigoarea și, în același timp, prin clocotitoarea ei libertate. Cum se face oare că aceste două forțe, altfel contradictorii și antagoniste, s-au unit aici și și-au armonizat acțiunile lor într-o manieră atît de strălucită?

Aceasta, socotesc eu, se întîmplă din pricină că arta lui Kandinsky este, mai întîi, o artă de intuiție și numai după aceea o artă de reflecție. În sfîrșit, artă a libertății absolute în ceea ce privește tehnica și ideea. « Fiecare operă dă naștere unei noi tehnici, așa cum cosmosul a dat naștere, din catastrofă în catastrofă, unei simfonii produse de vacarmul haotic al elementelor cosmice, care se cheamă muzica sferelor. A crea o operă înseamnă a crea o lume. Și astfel această descoperire a culorilor pe paletă, sau chiar în tuburile

[1] *Regard sur le Passé*, p. 23.

lor, care seamănă incontestabil cu niște făpturi vii, înzestrate cu suflet, a căror putere ascunsă izbucnește și se manifestă în acțiunea impusă de artist, s-a tradus pentru mine în experiențe spirituale. »[1]

Să reținem acest cuvînt profund revelator: totul ținteşte, la Kandinsky, spre o experiență spirituală: chiar și manifestarea materiei brute, chiar și șocul culorii. Spiritual și nu intelectual: să nu uităm aceasta. Pentru el totul rămîne experiență, *Erlebnis*, și tot ce nu devine *Erlebnis* pentru el pur și simplu nu *există*. Am vorbit despre tratate didactice: acela care demonstrează cum se trece de la punct și de la linie la suprafață este singurul care merită, într-adevăr, această calificare; celelalte sînt mai degrabă priviri asupra sufletului și evoluției spirituale ale individului decît niște rețete de meserie. Didactic, da, dar niciodată teoretic; această trăsătură le dă marea lor forță și considerabila lor valoare. Un « tratat » e cel mai adesea o ocazie pentru artist de a-și justifica opera sau de a o explica. Kandinsky nu-și propune decît să ne introducă, în mod confidențial, în geneza individualității sale de om și de artist, vorbindu-ne în același timp despre viața sa religioasă, despre adevărul său filozofic și despre noțiunea sa de Crist. Toate acestea în viață, prin viață și pentru viață. « Simțeam din ce în ce mai precis că nimic nu se face în artă după Formulă, ci că dorința interioară sau subiectul este cel care determină în mod imperios formula. O nouă etapă pe această cale, despre care mi-e rușine să constat că mi-a trebuit atîta timp s-o depășesc, a fost de a soluționa problema artei bazate exclusiv pe cerințe interioare care, în fiecare clipă, răstoarnă ansamblul de reguli și de frontiere cunoscute. »

Tablourile lui Kandinsky nu sînt deci demonstrații, și nici teoreme: nu trebuie să căutăm aici nici vreo geometrie, nici vreo matematică, ci doar o atmosferă. Kandinsky a spus într-o zi că

[1] *Regard sur le Passé*, p. 24.

ar dori ca spectatorii să *se plimbe* în tablourile sale. Expresia este ciudată: el vrea să spună că pentru a pătrunde în universul său pictat, cel care privește trebuie să părăsească universul obișnuit. Că este neapărat necesar ca el să fie învăluit de tablouri. Este tocmai ceea ce se petrece în pictura chineză de peisaje, și această schimbare de atmosferă, această schimbare de univers, este cu mult mai importantă, cu mult mai reală, cu mult mai convingătoare și mai eficace decît *Merz-bau* a lui Kurt Schwitters, o idee, într-adevăr, seducătoare, dar care nu a putut să ajungă la rezultate atît de solemne și de bogate ca acelea obținute în mod simplu în lumea cu două dimesniuni a lui Kandinsky.

Kurt Schwitters ducea atît de departe preocuparea sa pentru « construcție » încît el dorea să aranjeze construcția *în jurul* spectatorului, iar nu *în fața* lui. Acesta, de fapt, este principiul artei decorative propriu-zise, care plasează individul în centrul unui ansamblu de forme și de culori unde se va simți fericit și *bine*. Schwitters nu vrea să oblige astfel arta la utilitate. El îl plasează pe spectator în mijlocul operei de artă gratuită și numește *Merz-bau* această construcție ciudată, în care trebuie să demonstreze, mai mult decît o satisfacție cinestezică, șocul surprizei. Este vorba, totodată, de a se crea o *stare sufletească*, dar o stare sufletească paradoxală, patetică, dramatică. Așa cum în poemele sale el precipita silabele unele în altele, într-un fel de încăierare oarbă, tot astfel elementele unui *Merz-bau*, prin forma și materialul lor, sînt de o natură etimologic *agonică*.

Arta lui Schwitters rămîne legată de Mișcarea Dada mai mult decît de Abstractizarea propriu-zisă. În ciuda voinței sale de construcție, el rămîne de fapt un negator și un distrugător. Artist extraordinar de înzestrat, Schwitters face uneori figură de magician dar cel mai adesea de iluzionist. De la Dada și de la Futurism Schwitters a păstrat gustul pentru noutățile gălăgioase. Există totuși ceva emoționant în tenacitatea cu

 care el a rămas credincios idealului său de

Merz, ceea ce arată că aceasta nu era un joc pentru el.

Refugiat în Anglia, Kurt Schwitters construieşte la Cylinders Form, din Langdale (o mică fermă părăsită lîngă localitatea Ambleside, districtul Lake. N. tr.), al treilea *Merz-bau* al său, rămas neterminat; precedentele, cel din Hanovra şi cel din Oslo, au fost distruse de primul şi respectiv al doilea război mondial. Se poate spune, aşadar, că opera lui Schwitters, aşa cum o visa el, n-a fost complet realizată niciodată, Oricum n-a rămas nimic din punct de vedere al unităţii pe care trebuia s-o constituie. N-o vom cunoaşte niciodată decît fragmentar, deşi, prin natura sa, *Merz-bau* era un întreg, ale cărui elemente nu aveau semnificaţie şi efect decît raportate între ele şi care numai prin reunirea lor puteau să creeze celui care locuia încăperea devenită *Merz-bau* această stare estetică — scop al acestei savante şi laborioase compoziţii.

Opera lui Kandinsky nu ne învăluie ca un *Merz-bau* ci într-un mod mult mai profund şi mai puţin ostentativ, mai tainic. Acest pictor pune stăpînire în acelaşi timp pe simţurile, pe sensibilitatea şi pe inteligenţa noastră. El suscită în noi răspunsurile cele mai vii, cele mai intense. În ciuda *jocului* genial, adesea fermecător, din ultimele sale tablouri, se poate spune că toată opera sa stă sub semnul emoţiei şi este important să notăm că trecerea la abstractizare a dezvoltat la el această virtute a emoţiei, în loc s-o atenueze. Nu vom face aici istoricul diverselor perioade ale vieţii lui Kandinsky. Aceste consideraţii care ar putea fi dezvoltate într-o monografie ar fi de prisos aici. Este deajuns să spunem că atît în « perioada romantică » cît şi în « perioada dramatică », precum şi în toate celelalte etape ale evoluţiei sale estetice, a rămas întotdeauna *unu*. Multiform, dar *unu*. Şi credincios naturii. Deşi el a încetat s-o mai reproducă după 1910, ea este cea care i-a comandat acordurile cele mai esenţiale de culori şi de forme. Cuvîntul însuşi de artă abstractă apare lipsit de sens atunci cînd

este aplicat operei acestui pictor ca şi a atîtor alţi pictori, ca Bazaine sau Manessier, de exemplu, care şi ei rămîn foarte aproape de natură şi care, pare-se, ar putea să subscrie la cuvintele lui Kandinsky: « O iubesc cu o dragoste şi mai mare după ce am încetat cu totul s-o mai reproduc ». Kandinsky înţelesese prin urmare că nu reproducîndu-i formele se poate comunica cu natura, Natura, aşadar, nu are aceleaşi ţeluri ca şi arta, nici aceleaşi drumuri; vocabularele lor sînt deci diferite şi nu are rost să le confuzi şi să le pui să vorbească amîndouă în acelaşi fel.

Vocabularul plastic al lui Kandinsky aminteşte de cel al strămoşilor săi mongoli care traduceau şi ei într-un mod deosebit emoţia pe care le-o provoca spectacolul lumii. Foarte emoţionat de Impresionişti, reflectînd vreme îndelungată asupra pînzelor lui Monet, descoperind în idealurile şi în tehnicile lor cîte ceva care răspundea propriilor sale aspiraţii, Kandinsky ar fi putut să reproşeze Impresionismului o anumită timiditate în efortul său de a se elibera, dar în această epocă nu era cu putinţă, desigur, să fie dus mai departe acest efort. A face din Kandinsky un moştenitor direct al Impresionismului şi adevăratul său continuator nu este un lucru atît de paradoxal pe cît s-ar părea. În dezvoltarea sa logică, Impresionismul nu putea să năzuiască altceva decît abstractizarea. Această mişcare este vizibilă la Cézanne, pentru care « în natură totul se reduce la sferă şi la cub »; a spus-o cîndva, dar n-a crezut-o, sau, mai bine zis, *perioada cubistă* a lui Cézanne era de mult depăşită atunci cînd, în acuarelele sale, mai ales, se silea să se elibereze de « Obiect » şi este interesant de notat că un pictor din zilele noastre care locuieşte pe meleagurile în care a trăit Cézanne şi chiar în casa Maestrului de la Aix, Chateau-Noir, a ajuns la aceleaşi concluzii: ultimele peisaje ale lui Tal Coat de o atît de perfectă şi senină economie de mijloace, hrănite în acelaşi timp de o profundă experienţă estetică şi umană, în care dispariţia, aproape absolută, sau cel puţin estomparea obiectului, este ţinta unei elaborări

de forme îndelung căutate și meditate, ce se apropie pe de o parte de acuarelele cézanneene, iar pe de alta de grandioasele laviuri chinezești din vremea Dinastiei Song. Și la Tal Coat abstractizarea este rezultatul unei răbdătoare și profunde analize a naturii, sfîrșind prin eliberarea de natura formală pentu a atinge și exprima în esența sa cea mai subtilă această natură spirituală pe care Kandinsky n-a încetat niciodată s-o iubească, s-o contemple și s-o picteze.

PAUL KLEE. « Trebuie să vă dezamăgesc de la început: se așteaptă de la mine lucruri care l-ar face pe un om priceput să dea impresia că a reușit. Mă voi consola spunînd că ceea ce mă împiedică este mai puțin lipsa cunoștințelor sau a priceperii, cît puritatea intențiilor. Presimt că va fi cazul să descopăr niște legi, nu numai pornind de la ipoteze, ci prin exemple, slujindu-mă de cele mai mici lucruri, dacă trebuie. Cînd voi izbuti să stabilesc legile organizatorice voi fi mai cîștigat decît dacă aș fi făcut niște construcții entuziaste și imaginare. Și exemplele se vor dezvolta automat în timpuri. » Așa scria Paul Klee în *Jurnalul* său în iunie 1902.
1902 era perioada cînd tînărul Paul Klee, la douăzeci și trei de ani, descoperea Italia, barocul genovez, pictura bizantină. Era încă îmbibat de muzică, deoarece pînă atunci ezitase să aleagă între pictură și muzică. Din copilăria petrecută în preajma tatălui său, dirijor, și de la repetițiile unde copilul cînta și el, încă de pe atunci, într-o mică orchestră, Paul Klee a păstrat deprinderea armoniei și a celui mai subtil contrapunct.
« A stabilit legile directoare.» Să reținem aceste cuvinte. În tînărul Klee sălășluia o inimă de poet precum și o vocație de legislator. Scîrbit de ultimele zvîrcoliri ale romantismului german, dezgustat de vulgaritatea naturalistă, neliniștit, de asemenea, de facilitatea pe care impresionismul putea s-o imprime unui spirit nu prea riguros, Klee și-a construit doctrina sa. Dar el nu este teoretician, chiar dacă susține doctorale dizertații asupra

tuturor problemelor expresiei plastice: mai mult decît ideile pe el îl interesează « exemplele care se vor dezvoltate automat în tipuri ». Automat însemnează că o dată stabilită maniera sa de a reprezenta lumea, Klee știe că o anume creațiune secundă se va instala în el și că ea însăși va dezvolta această imagine a lumii care ia naștere din operațiuni vecine cu imaginația și cu rațiunea.
Este important de a examina această stare de spirit prin care Klee pornește în căutarea lui însuși și a operei de artă; ea este într-adevăr profund revelatoare în ceea ce privește caracterul său și felul cum acționează gîndirea sa. Întîlnirea cu Antichitatea, cu Evul Mediu, cu Renașterea, cu Barocul, îl tulbură mult, dar și ajută în același timp la consolidarea individualității sale. Ea îl pune în gardă împotriva unei execuții gratuite și chiar împotriva virtuozității pe care o manifestă încă de pe acum, împotriva liniei sale atît de avîntate, de autonome, care comandă desenul, ba chiar destinul [1] său, aș zice, linia în același timp riguroasă și fremătătoare, posedînd aceeași calitate de mesaj și de mister ca și firele de telefon sau de telegraf care se aud șoptind dulce prin aer. « Nici o linie, oricît de subțire, n-ai să găsești la el, care să nu aibă calitatea sa vibrantă », spunea despre Klee, René Crevel [2].
Și iată ceea ce spune, în iunie 1902, în *Jurnal:* « Acum nu mă mai preocupă problema operelor nedesăvîrșite care trebuie create ci de a fi ceva ca om sau de a deveni om. A domina viața e condiția primară a oricărei expresii productive (în cazul meu). În ceea ce mă privește am căpătat această certitudine; sînt incapabil, aflîndu-mă într-un stadiu de oboseală sau de dezgust, să mă mai gîndesc la lucru, fie că e vorba de pictură, de sculptură, de tragedie sau de muzică. Dar cred că pictura va umple din plin această singură viață. »

[1] În original jocul de cuvinte este mai savuros: *dessin -destin*. (N. T.)
[2] *Paul Klee*, de René Crevel, Gallimard, 1930. Opera cea mai importantă despre Klee este cea a lui Willi Grohmann.

 Ed. Flinker, Paris, 1954.

Și a umplut-o, într-adevăr, într-o măsură atît de mare, atît de complexă, încît pare arbitrar să închizi într-o definiție un artist care zădărnicește dinainte toate încercările de clasificare. Nu se pune problema, firește, de a-l înscrie în termenii limitativi ai unei « școli ». Nici chiar de a delimita tendințele prin care el se asociază altor aspecte ale artei timpului său sau, dimpotrivă, se îndepărtează de ele. Singurătatea sa pare completă, chiar cînd « participă »: la Secesiunea [1] de la München, în anii 1906, la expozițiile de grup ale lui *Blaue Reiter* la Berlin, în 1911, la eforturile pedagogice de la *Bauhaus* din Dessau, alături de Walter Gropius, începînd din 1920. El este considerat pe bună dreptate unul dintre maeștrii Expresionismului german, în aceeași măsură ca și Kandinsky, dar Suprarealismul poate să-l revendice deopotrivă ca și Abstracționismul. Opera sa se dezvoltă, aidoma cristalelor, sau atolilor, în perfecționarea ei vegetală ori minerală, în adîncul unei perfecte izolări. El a comunicat, prin cărțile sale, lecții pline de forță și de seninătate, dar n-a făcut niciodată școală, deși era un admirabil profesor. În micul volum pe care l-a scris pentru colecția de texte ale *Bauhaus*-ului din Dessau [2] găsim o adevărată estetică și o tehnică foarte bine închegate: îți pare că auzi glasul lui Villar de Honnecourt dictîndu-și perceptele tinerilor săi alumni sau cine știe ce arhitect-filozof al antichității, un Eupalinos, interpretînd pentru discipolii săi ordinea lumii și maniera de a o reprezenta. În caracterul lui Paul Klee, atît de liber, atît de instinctiv, atît de independent, rămîne ceva profesoral.

Cartea de schițe pedagogice este cu totul altceva decît un tratat de desen. Se intenționează aici,

[1] Cu acest termen au fost denumite unele mișcări de artă avangardistă germană, de la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru, acționînd împotriva artei oficiale și a tendințelor academiste. Cele mai importante Secesiuni au fost cele de la München, Berlin și Viena. (N. T.)

[2] *Paedagogisches Skizzenbuch*, Albert Langen Verlag, München, 1924.

plecîndu-se de la linie, să se ajungă la cunoașterea perfectă a formei și de a cunoaște, în interiorul sau dincolo de formă, misterul însuși al vieții. Linia este considerată ca o forță independentă, forță fie care se caută pe sine și care apoi determină și definește poziția sa în spațiu și în mișcarea sa. *Bauhaus*-ul din Dessau, care s-a instalat după aceea la Weimar, era o școală de arte decorative sau de « Arte aplicate », unde predau mari artiști germani, Lionel Feininger, mai ales, și Klee, Lecțiile lui Klee aveau un caracter extrem de precis și de riguros. El știa, de fapt, că nu se poate desfășura deplina libertate a imaginației dacă nu ești în posesia unor mijloace foarte precise și foarte stricte.

Skizzenbuch-ul nu are ca obiect doar să expună toate posibilitățile de dezvoltare vie și expansivă a liniei, ci și de a o lega de principiile înseși ale vieții, de a o prinde de organic, de a o înrădăcina în elemente. Artistul trebuie să studieze linia în structurile materiale ale naturii, în țesuturile umane, substanța osoasă, fibrele musculare, pentru a le descoperi funcțiile dinamice. Este foarte important să se analizeze legile mișcării, mecanismul prin care funcționează ele, în organic și în instrumentele de lucru ale omului. Deplasarea în cele două și trei dimensiuni va arăta vitalitatea intensă a liniei devenind suprafață și volum și mobilitatea formelor în spațiu. Se pune, în sfîrșit, problema de a regăsi în structurile originale semnificația « formelor simbolice. » Muntele, aerul, apa se combină în funcție de interacțiunea lor reciprocă, și examinarea principiilor mișcării îl antrenează, în sfîrșit, pe Paul Klee să fixeze doctrina mișcării infinite într-o construcție colorată, în care culorile, încărcate cu eficacitatea lor dinamică, sînt, în același timp, pătrunse de o vitalitate simbolică miraculoasă.

« Pedagogică », într-un sens, cum o arată și titlul, această carte nu este destinată, totuși, să formeze desenatori, ci mai mult, să-l introducă pe artist în lumea esențelor primordiale, valabile pentru estetică deopotrivă ca și pentru cunoaște-

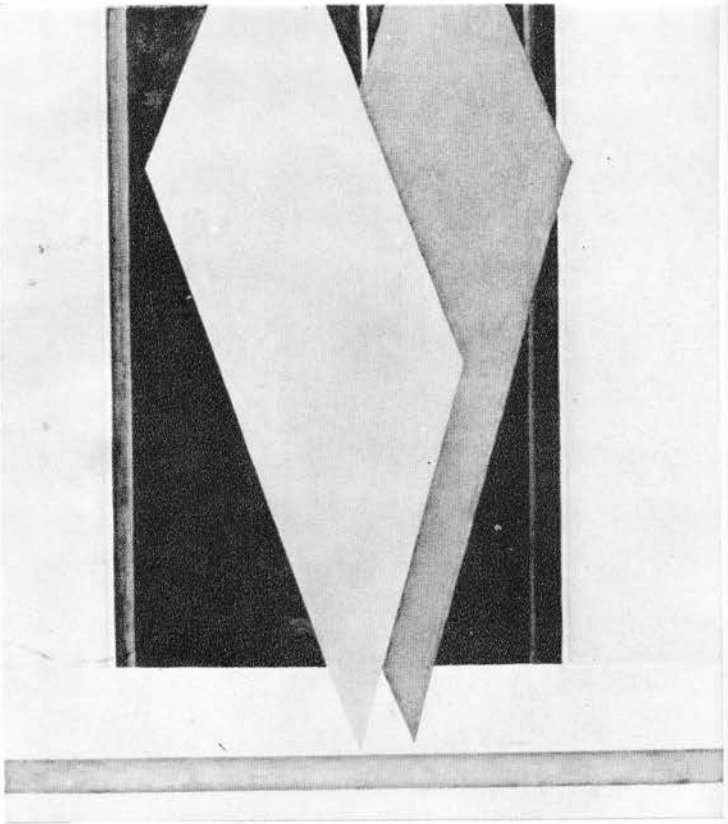
rea științifică. Se descoperă și aici « corespondențe stranii », al căror mesaj este aproape religios și mistic. Profesorul Klee considera învățămîntul de artă o înaltă inițiere în secretele naturii și ale omului și el se apropie prin aceasta de acei *Naturphilosophen* germani din epoca romantică, al căror urmaș pare să fie, într-un anumit fel. Nu vom înceta niciodată să cercetăm și să comentăm, atît *Pedagogisches Skizzenbuch*, cît și cartea sa despre arta modernă, *Über die moderne Kunst*, care a apărut la Berna, în 1945. În această carte a concentrat pictorul filozofia sa cea mai esențială asupra vieții și a artei, precum și unele aforisme, uneori derutante, dar vădind mereu o intensă capacitate de iluminare.

« Visez cîteodată, scria el, o operă de o anvergură atît de mare încît să îmbrățișez întreg domeniul elementului, obiectului, al semnificației și stilului. » Iar ceva mai departe: « Artistul își spune sieși, gîndind viața care îl înconjoară: altădată această lume avea un alt aspect, iar în viitor va apărea și mai diferită. Apoi, zburînd pînă la infinit, el gîndește: este foarte probabil că pe alte planete creațiunea a produs un rezultat cu totul diferit. Astfel mobilitatea gîndirii în procesul creațiunii naturale este un bun antrenament pentru actul creator. »

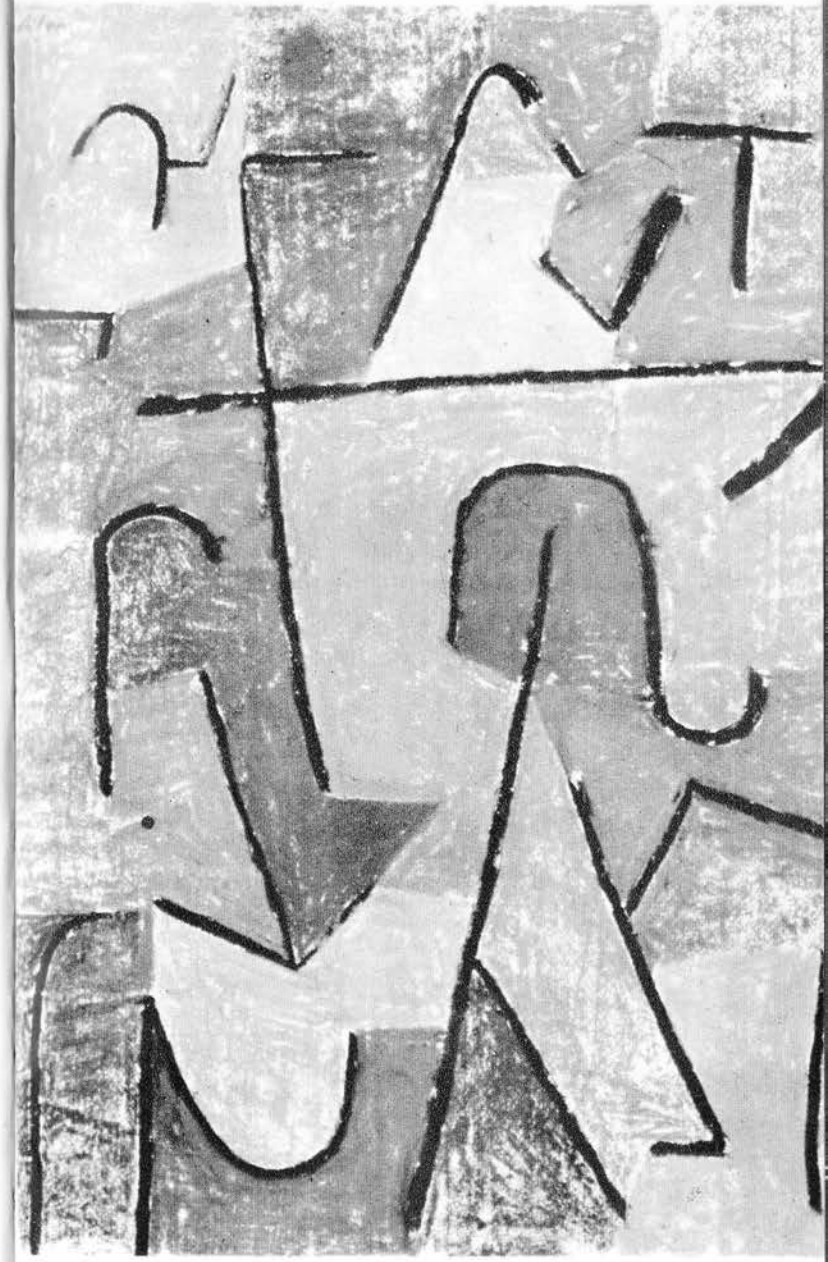
În multe opere ale lui Klee se găsește această intuiție a suprapunerii și a confundării simultane a timpurilor unui obiect. Misterioasele creații ale lui Klee, înzestrate cu posibilitatea tuturor metamorfozelor, sînt, în același timp, niște investigații în niște domenii spațiale și temporale diferite de cele explorate în mod obișnuit de către simțurile noastre și de către inteligența noastră.

În introducerea scrisă pentru versiunea engleză a acestei lucrări, dl. Herbert Read a emis despre caracterul și despre opera lui Klee aprecieri exacte și subtile. « Arta lui Klee, spune el, este o artă metafizică. Ea implică o filozofie a aparenței și a realității. Ea neagă realitatea sau suficiența percepției normale; viziunea ochiului a arbitrară și limitată, ea este dirijată înspre afară. Interiorul

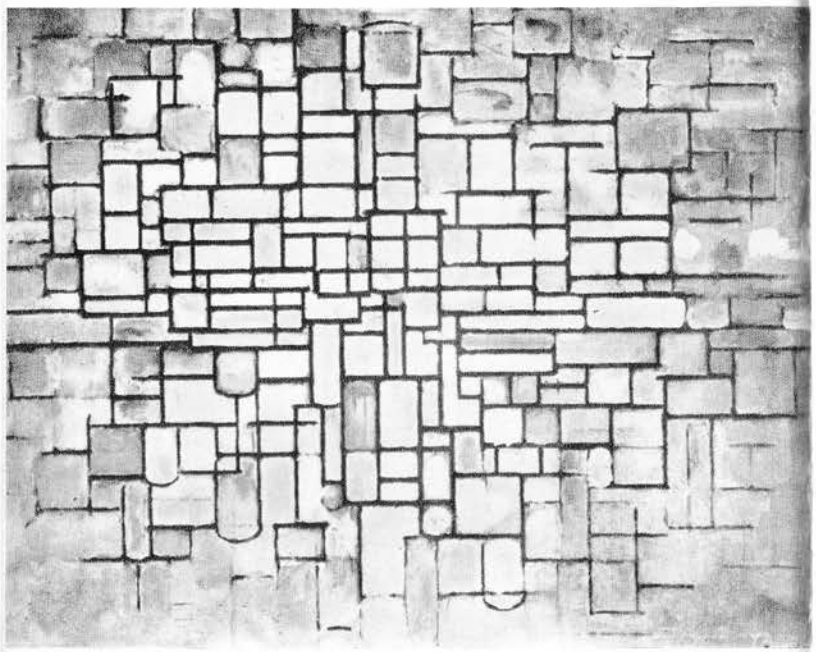
I. KANDINSKY *Pata roșie.* 1914



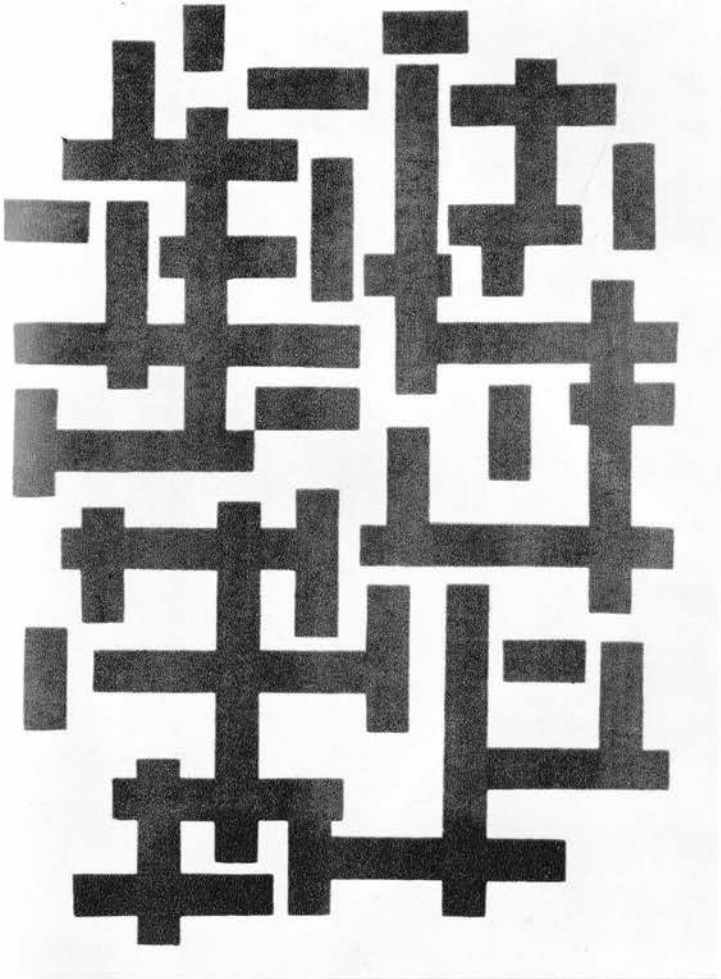
2. KUPKA *Două nuanțe de albastru.* 1956



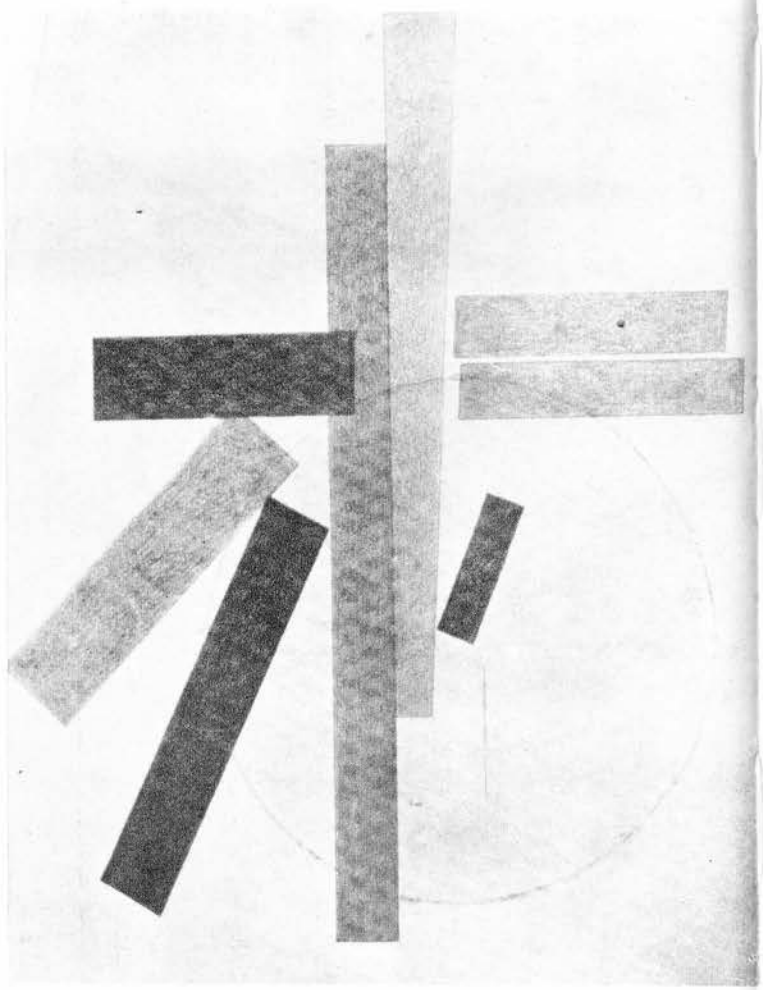
3. KLEE *Pastila indiană.* 1937



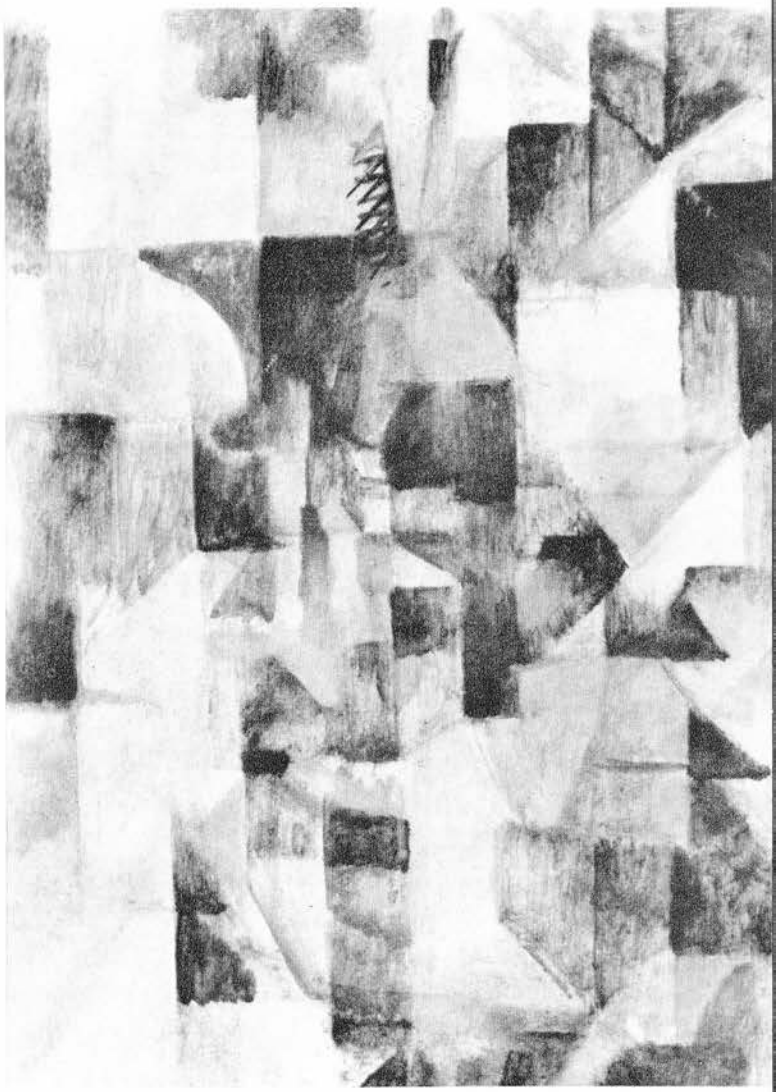
4. PIET MONDRIAN *Compoziție în linie și culoare.* 1913



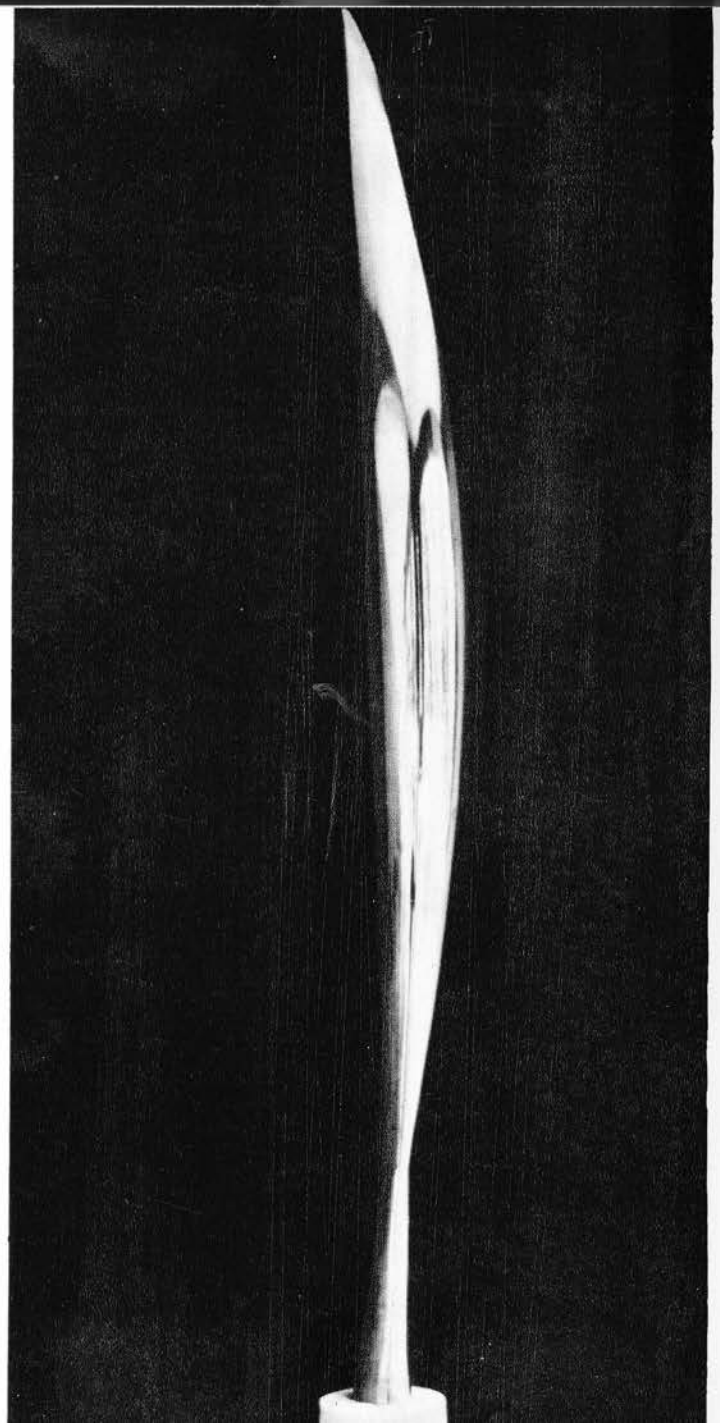
5. THEO VAN DOESBURG *Compoziție.* 1916



6. KASIMIR MALEVICI *Compoziție.* 1913–1915

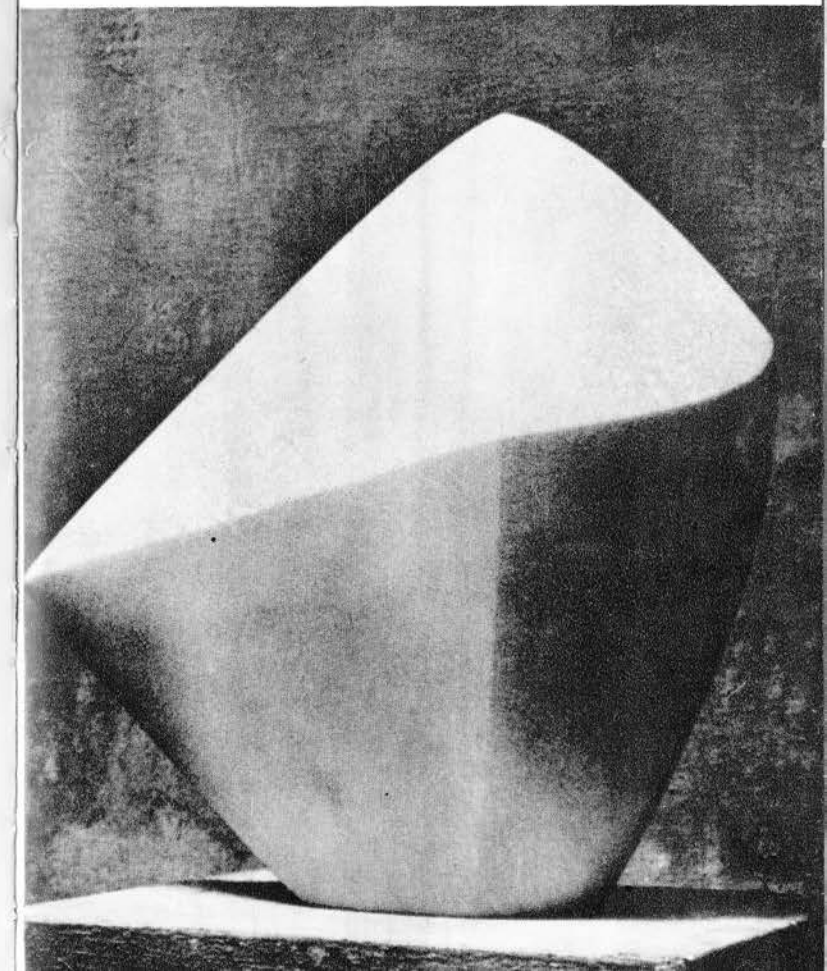


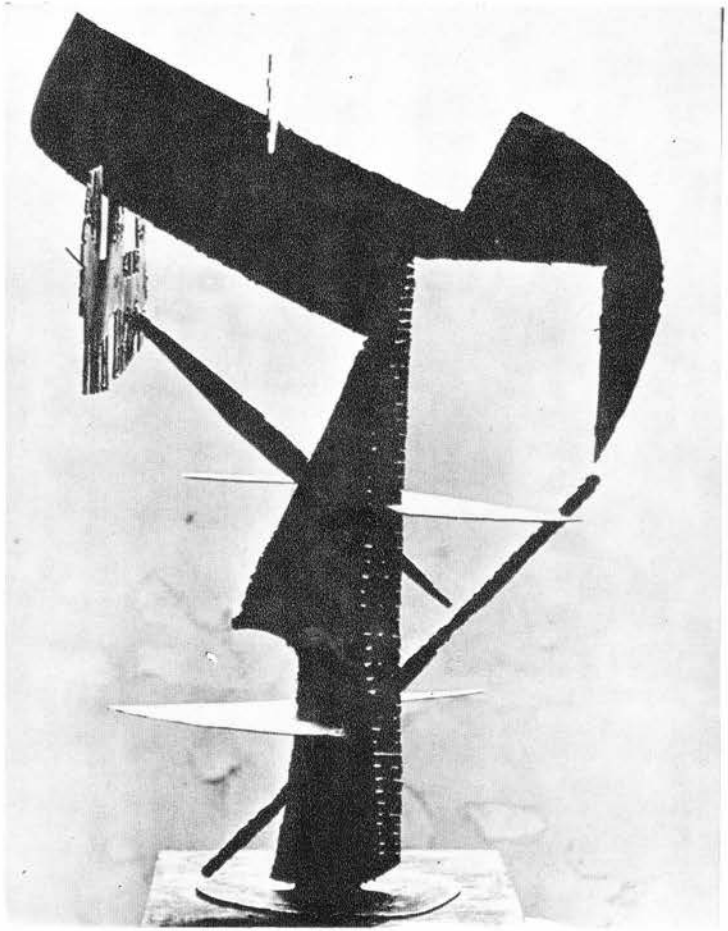
7. DELAUNAY *Fereastra nr. 2.* 1912

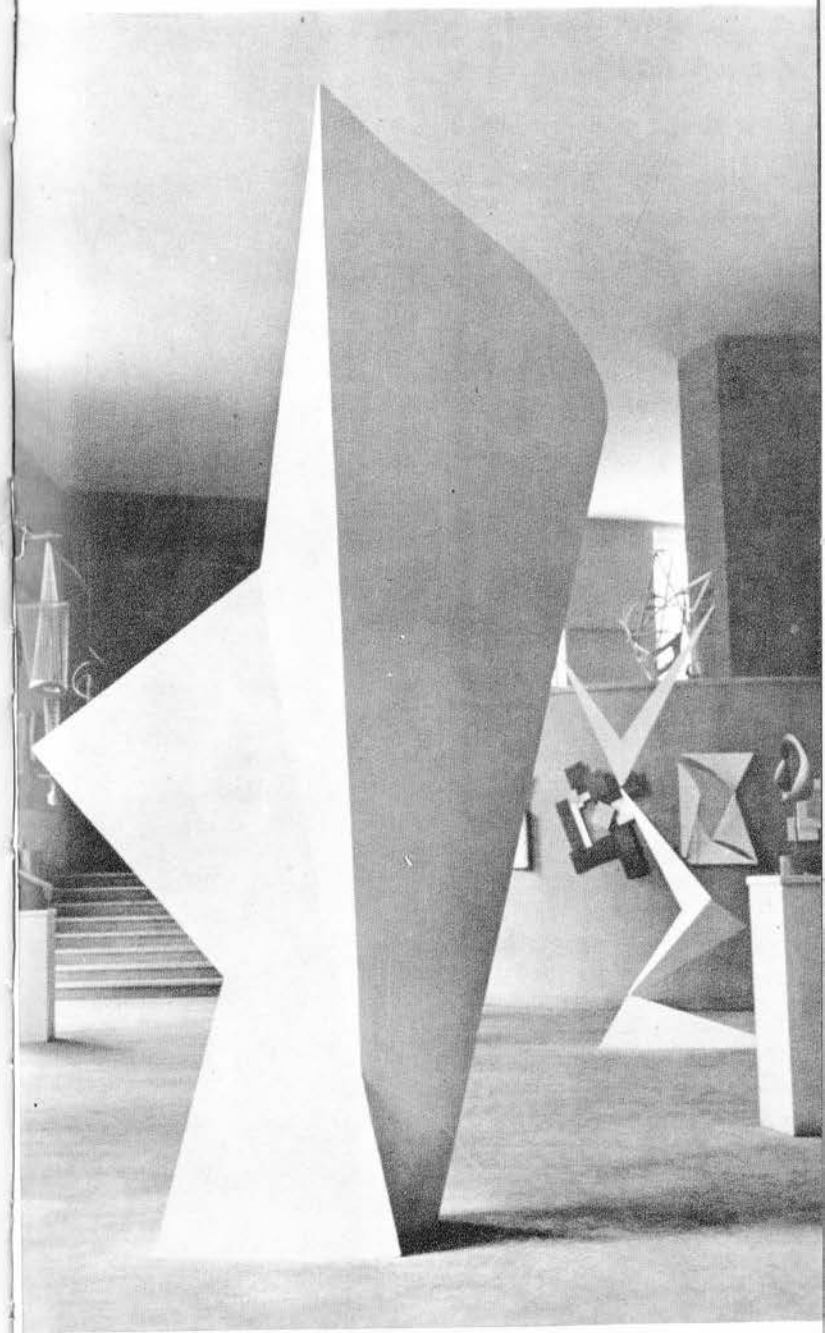


8. BRÂNCUȘI *Pasăre*. Bronz

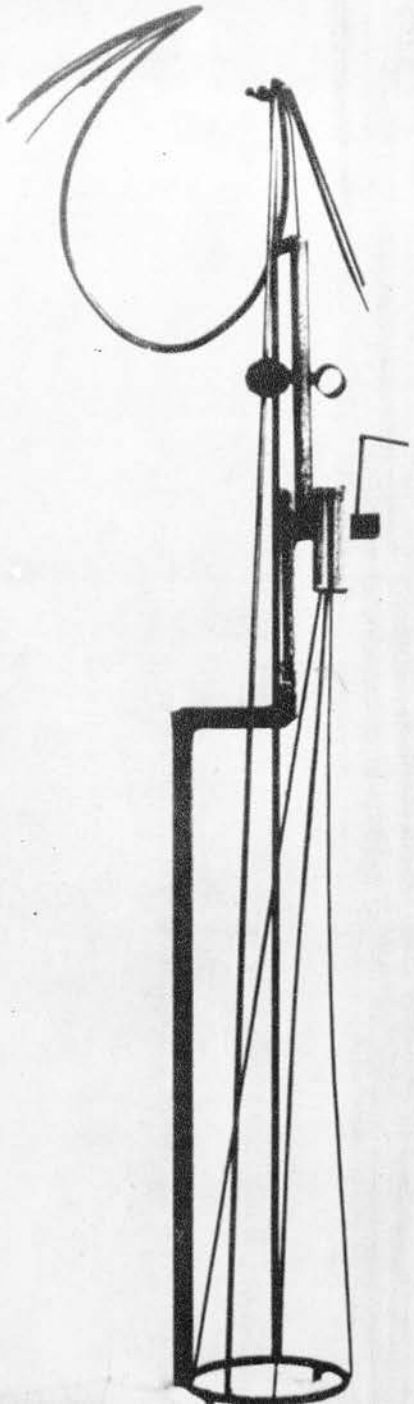
9. GILIOLI *Cocoșul*. 1950



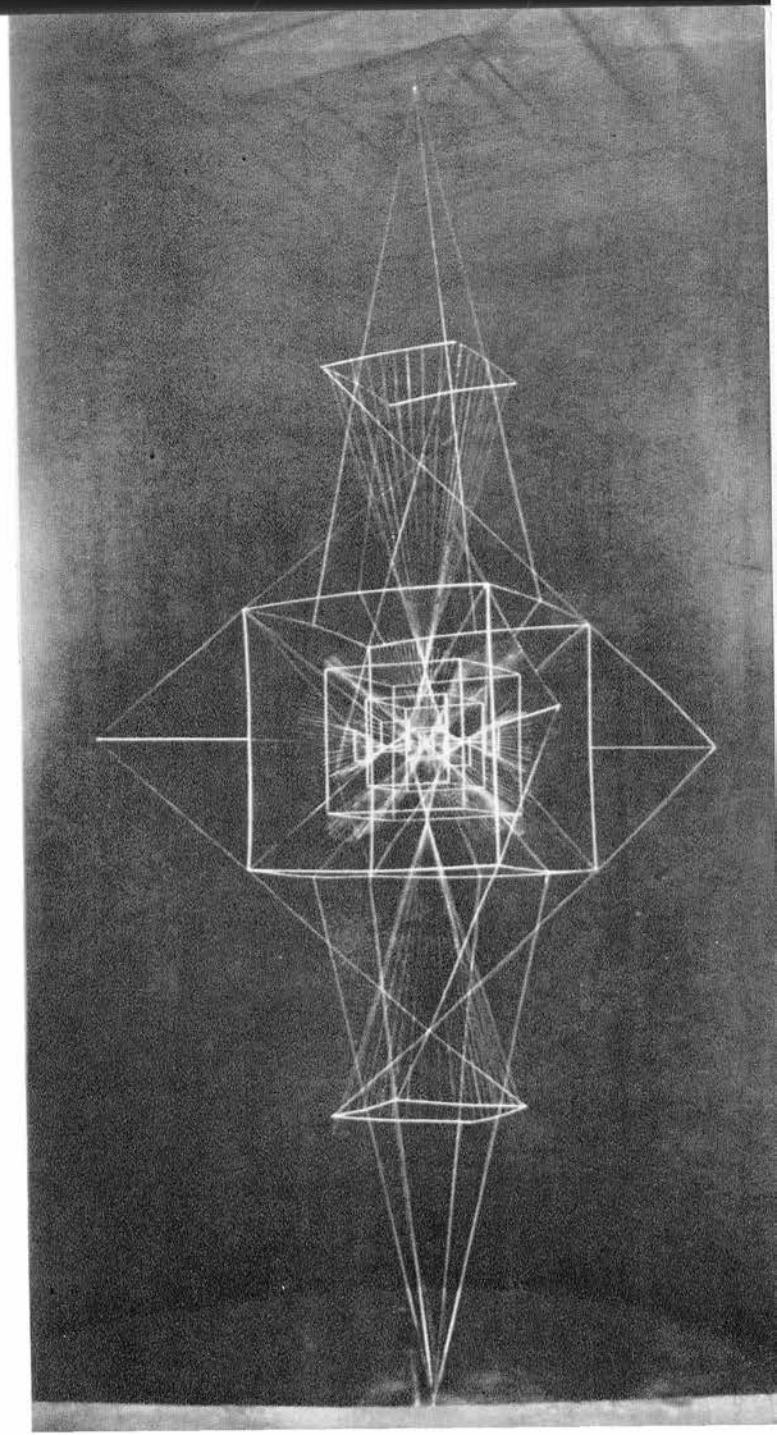




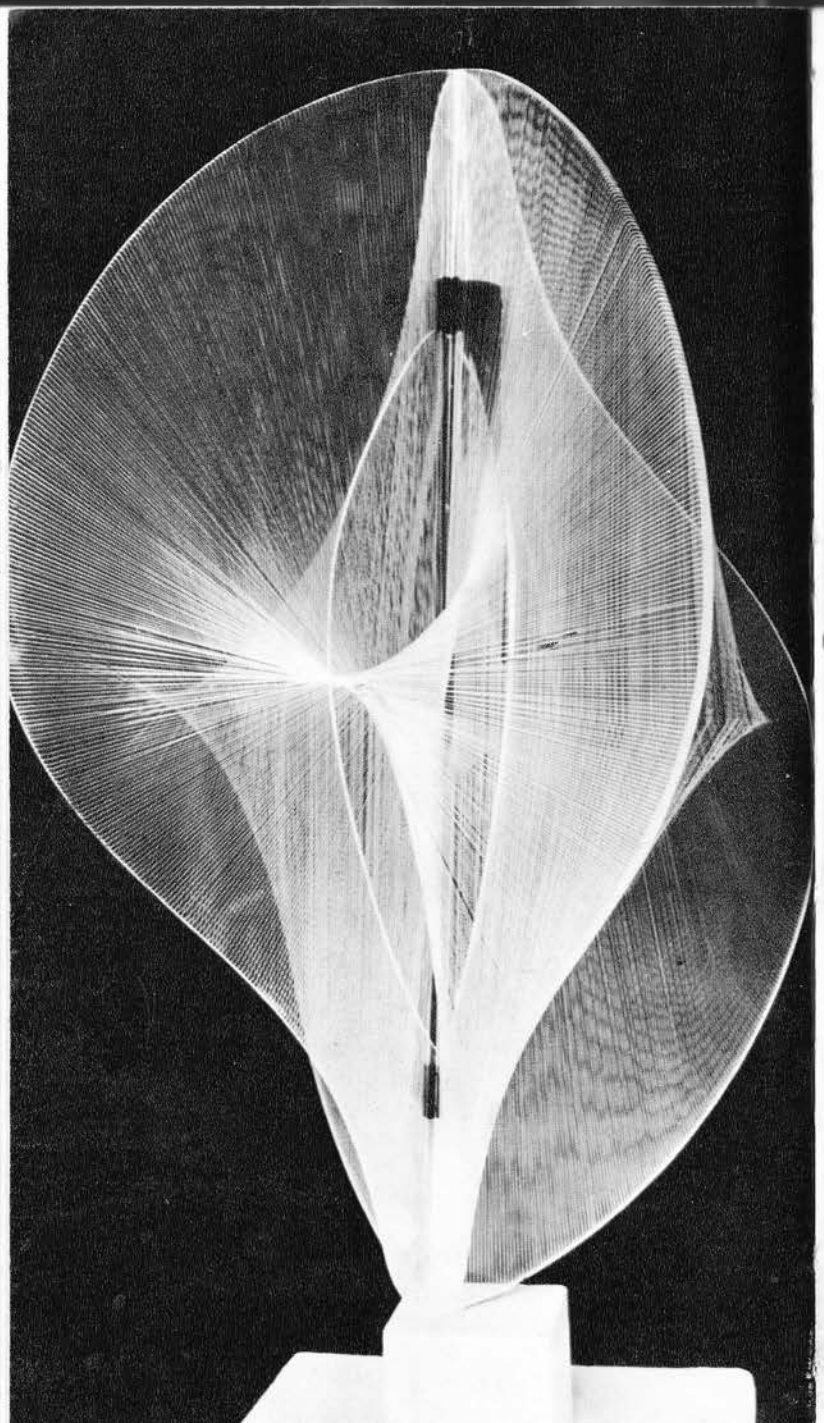
10. LARDERA *Arhanghel nr. 1.* 1953
11. ANDRÉ BLOC *Sculptură.* 1949



12. GONZALEZ
Sculptură.
Metal

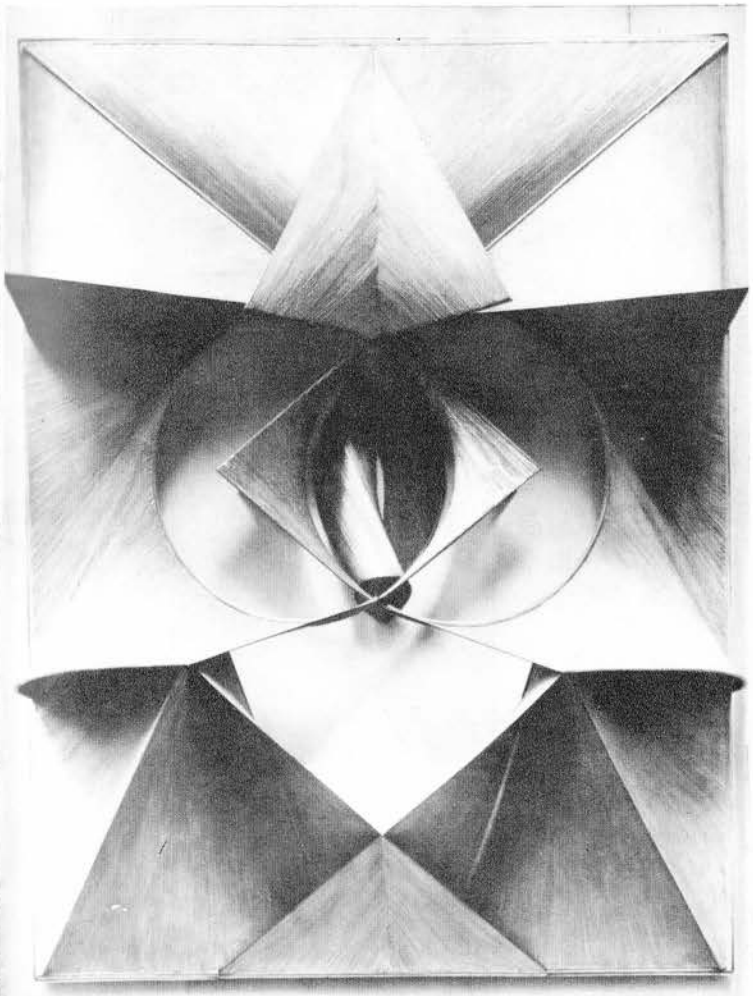


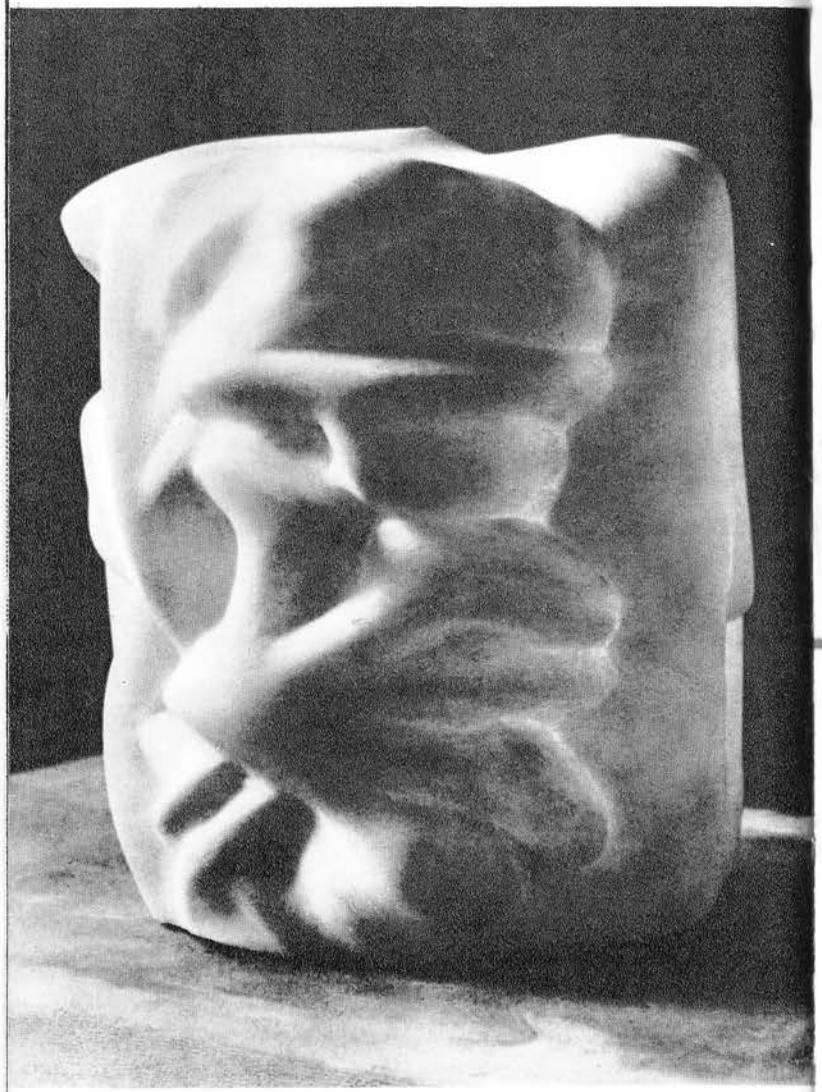
13. RICHARD
LIPPOLD
Variațiunea nr. 7.
Lună plină.
1949—1950

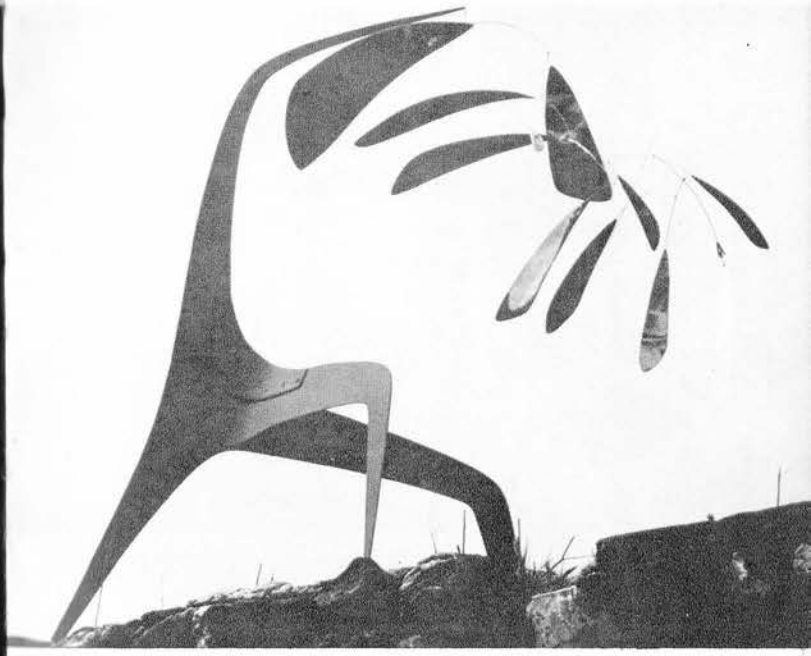


14. GABO *Construcție lineară în spațiu II.*
Material plastic și nylon

15. ANTOINE PEVSNER *Frescă. Construcție.*
Metal. 1943—1944



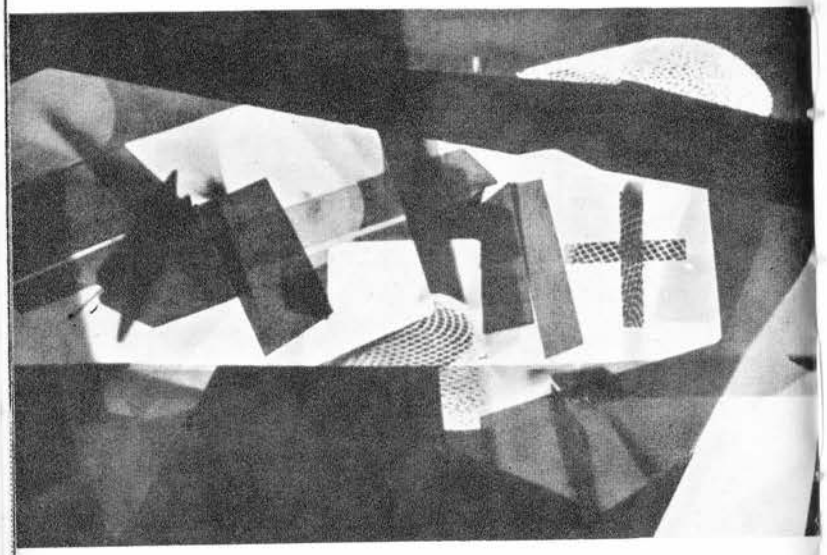


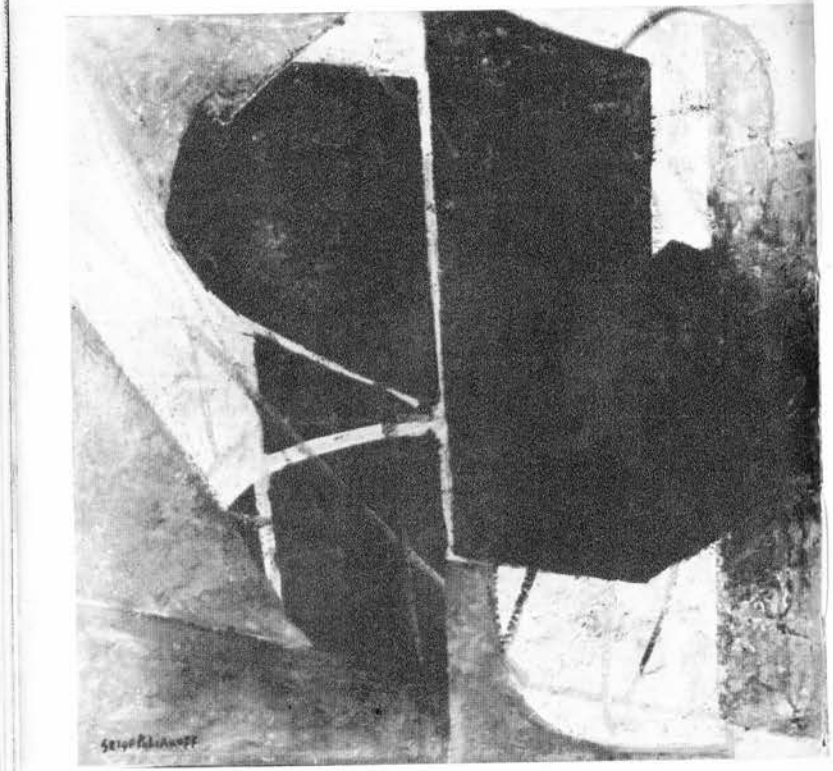


16. ÉTIENNE HAJDU *Alabastru.* 1951

17. CALDER *Red Post.* 1940

18. HANS ARP *Piatră formată de o mină omenească*

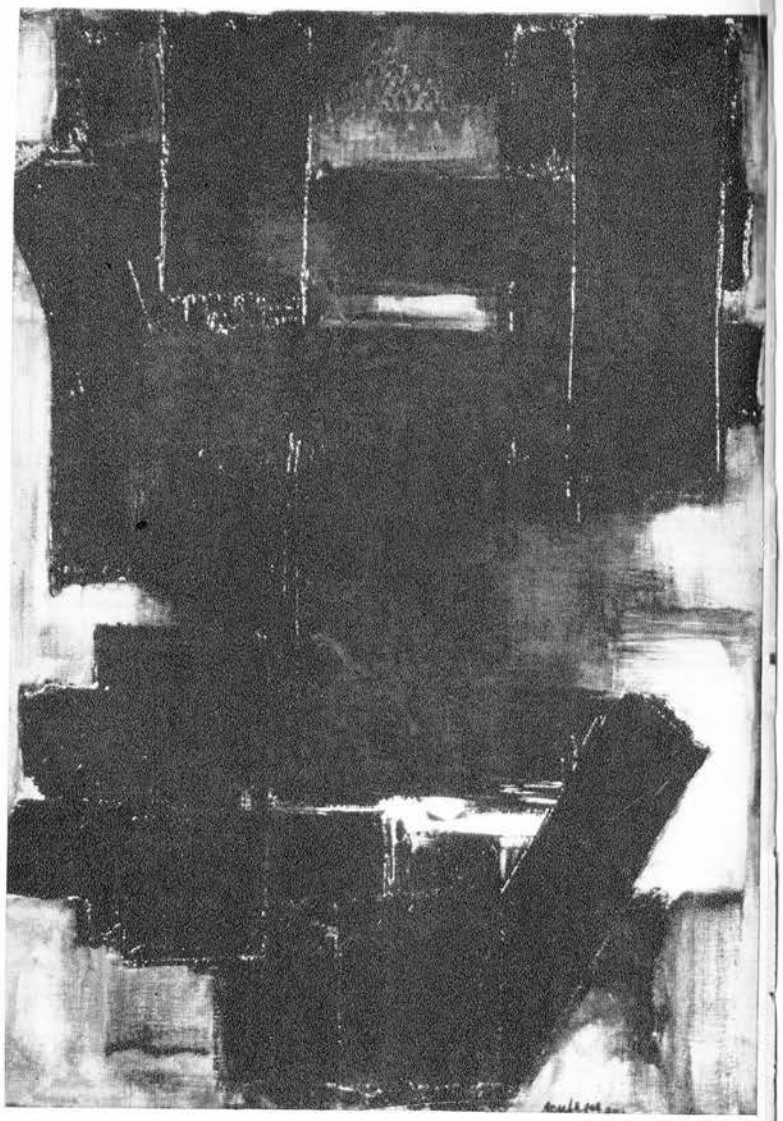




19. MOHOLY-NAGY *Fotogramă*

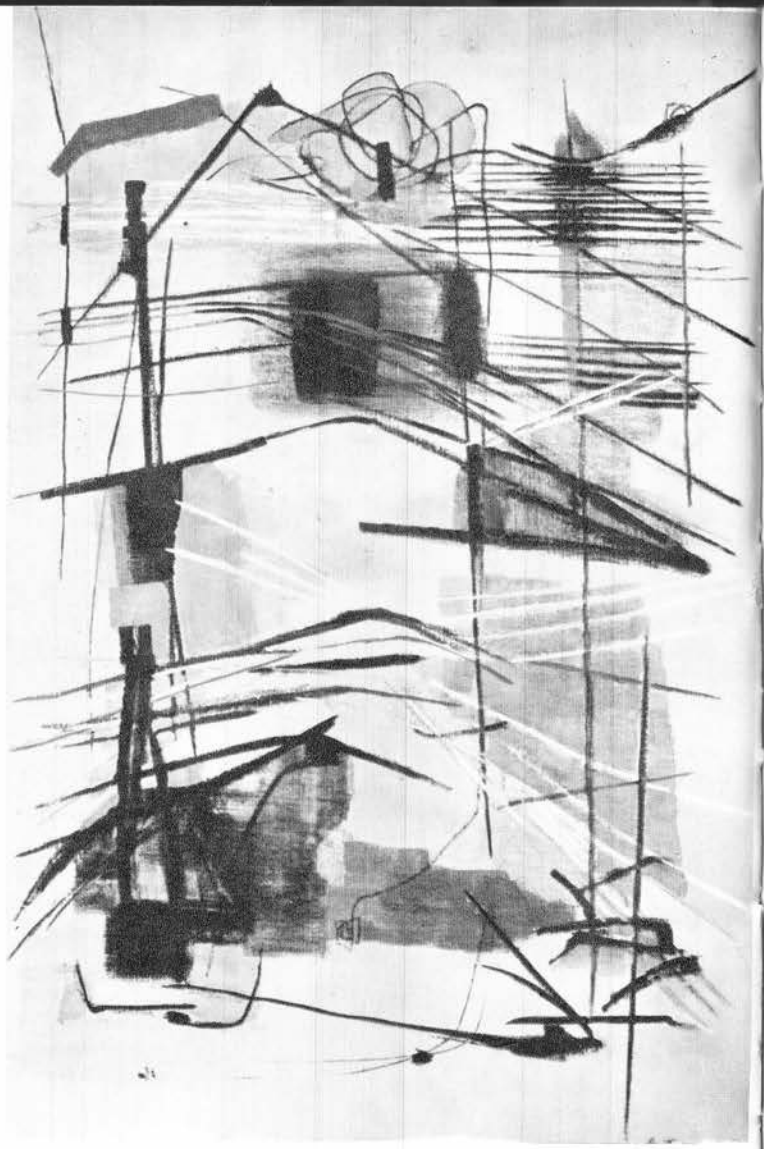
20. SERGE POLIAKOFF *Pictură.* 1949

21. SCHNEIDER *Compoziție 87 B.* 1955



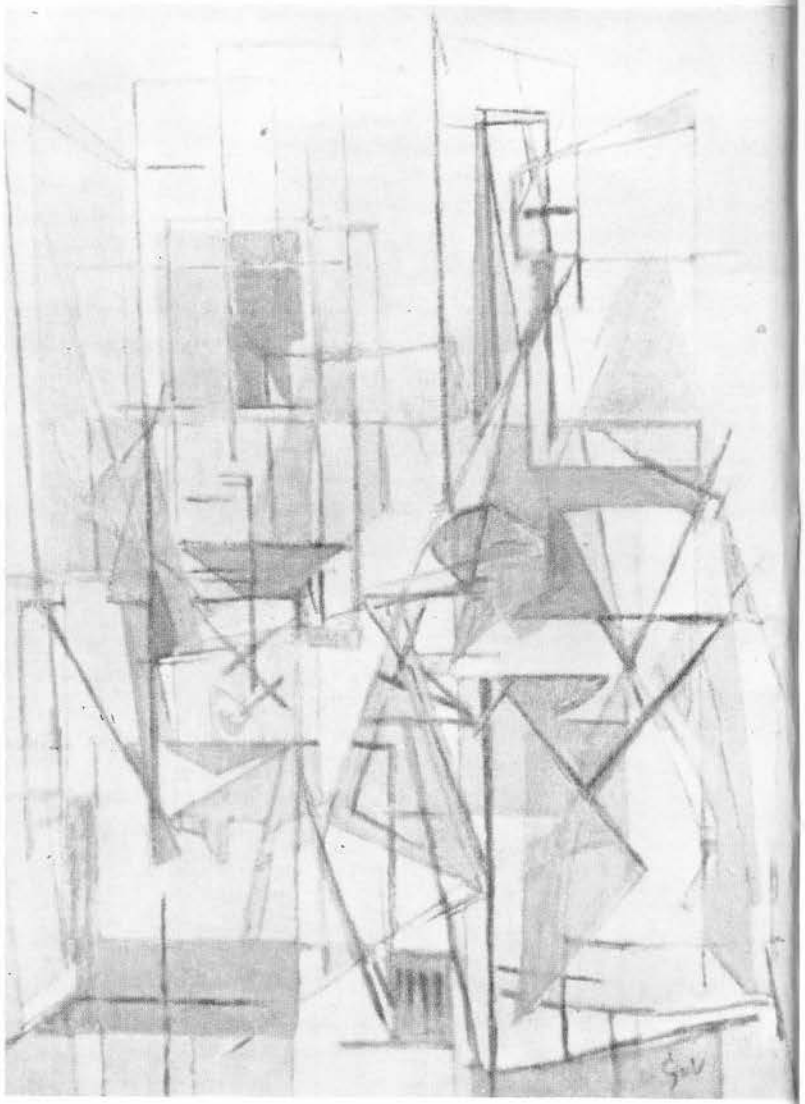
22. SOULAGES *Pictură.* 1955

23. HARTUNG *T. 1955-16*



24. SANTOMASO *Capanna all'alba.* 1954

25. DE STAËL *Compoziție în alb. H-B.* 1951



26. GEER VAN VELDE *Compoziție*

este o altă lume, și mult mai minunată. El trebuie explorat. Ochiul artistului este fixat asupra creionului său; creionul se mișcă și linia visează. »[1] Acest « vis al liniei » este, de fapt, unul dintre elementele cele mai semnificative ale tablourilor lui Paul Klee; ni se pare că în acest univers, vibrînd de intuiții onirice, linia visează pentru ea însăși și nu numai pentru a traduce visele artistului. Fiecare tablou al lui Klee, fiecare desen, chiar cea mai neînsemnată schiță, se manifestă în fața noastră ca un lucru în sine, independent de celelalte. Mai puțin decît la orice alt pictor sîntem înclinați să considerăm aici ansamblul operei ca o totalitate pe care s-o putem organiza istoric, s-o dispunem potrivit datelor cronologice. Un desen de Klee este asemenea unei făpturi noi pe care artistul a eliberat-o din el și a înzestrat-o cu o viață autonomă. Așa se explică puterea magică ce se degajă din această operă, capacitatea de incantație, misterul atît de greu de investigat, în sfîrșit vehemența dramatică, care, într-un grafism atît de pur, atît de cumpănit, este de-a dreptul răscolitor, cum e de pildă, în *Cavalerul rătăcitor*[2], *Nebunul prăpastiei*[3] sau în *Ucigaș pe un pod*, care are violența halucinantă a desenelor de copii.

Ceea ce înrudește opera lui Klee cu desenele copiilor este mai întîi perfecta sa autenticitate, inocența sa, acea « puritate a intențiilor » pe care o revendică artistul, dar și eficacitatea lor magică. Desenul autentic de copii, adică acela care nu a fost dirijat nici de îndrumările, nici de sfaturile vreunui profesor, desenul de copii făcut *spontan* este, de cele mai multe ori, o operație de vrajă — de dragoste. Nimic nu este mai puțin *gratuit*, contrar a ceea ce se crede în mod obișnuit, decît un desen de copii: el este comandat de elanurile cele mai profunde ale conștiinței, de frămîntările cele mai tainice ale inconștientului. Imensul merit al lui Paul Klee este de a fi adus la puritatea supra-

[1] *Faber and Faber*, 1947.
[2] 1929, Colecția Flechteim.
[3] 1929, Colecția Bruno Streiff, Zürich.

feţei, la lumina evidenţei, toate misterele lumii acesteia subterane sau submarine. De a fi exorcizat, deci într-o oarecare măsură, aceşti demoni ai simbolului. Şi dacă i-a exorcizat, lucrul s-a întîmplat datorită eficacităţii acestui extraordinar har care există la el, şi acord cuvîntului semnificaţia sa cea mai largă şi mai deplină.

Ca şi pentru copii, pictura sau desenul sînt pentru Klee mijlocul de a explicita, pentru alţii, pentru sine însuşi, lumea sa interioară. Tocmai acest lucru îl exprimă atît de just dl. Herbert Read cînd spune: « Pentru Klee arta înseamnă autoanaliză. De aceasta ne povesteşte el ce se petrece în interiorul spiritului artistului, în cursul compoziţiei, în ce scop foloseşte el un material sau altul, în vederea căror efecte particulare le dă definiţii şi dimensiuni particulare. El distinge cu precizie diferitele trepte şi tipuri de realitate şi apără dreptul artistului de a crea propriul său tip de realitate. Dar subliniază în mod deosebit faptul că această lume transcendentă nu poate fi creată decît dacă artistul ascultă de anumite reguli, implicite în ordinea naturală. Artistul poate pătrunde pînă la izvoarele forţei vitale — « centrala totalităţii spaţiului şi a timpului » —, dar numai în acel moment cînd va avea el energia şi libertatea necesară pentru a crea, prin propriile sale mijloace tehnice, o operă de artă vitală. » Uneori ai impresia că Paul Klee dezlănţuie nişte demoni de care e stăpînit şi că îi trimite să se plimbe foarte liniştit în lumea locuită de oameni. Dar eliberează, de asemenea, cam tot aşa, şi nişte îngeri, şi trebuie să spun că, în ansamblul ei, opera lui Klee ne oferă o expresie de *inocenţă angelică* extrem de ciudată. Aducînd realitatea prin temperaturi şi tensiuni înalte la stadiul cristalin, el o purifică, o face îngerească. Relaţiile sale cu obiectul pot fi dramatice — foarte adesea sînt chiar într-un soi de luptă pe viaţă şi pe moarte —, dar în acelaşi timp amicale şi amuzate. Tragicul propriu obiectului pe care-l crează se interferează, de altfel, foarte rar cu tragicul pictorului. Respectîndu-le autonomia, el îşi vede

obiectele trăind şi mişcîndu-se, reproducîndu-se şi distrugîndu-se, ca infuzoriile într-un vas de sticlă. Puterea de detaşare pe care o manifestă în anumite cazuri Paul Klee faţă de creaturile sale nu este egalată decît de starea de adeziune, de aderenţă absolută, care, în alte cazuri, ne prezintă cutare operă ca pe o ectoplasmă, plămădită din substanţa însăşi a artistului şi legată încă de corpul său într-un cordon solid şi vîscos.

De aceea trebuie să considerăm obiectul — obiectul în operă sau opera ea însăşi obiect — în pictura lui Klee ca pe o individualitate alertă, agilă, nesupusă, un soi de spiriduş sau de homunculus, o flăcăruie vie sau un *golem*, căruia, cum se spune, *nu-i lipseşte decît graiul*. « Într-o pictură, scrie Klee, obiectele ne privesc senine sau încruntate, încordate sau destinse, prietenoase sau vrăjmaşe, îndurerate sau surîzătoare. Ele ne arată toate contrastele din domeniile psihofiziognomice, contraste care se pot desfăşura de la tragedie pînă la *comedie*. »[1]

În acest fel trecerea de la figură la abstracţiune se face printr-o operaţie de despuiere majoră, a unei elaborări a esenţei, nu prin acţiunea artistului, ci mai degrabă, pare-se, prin aceea a obiectului însuşi. Şi această extragere apare, de fapt, ca o sumă de renunţări, de abandonări, de omisiuni. Lui Klee îi plăcea să citeze faimoasele cuvinte ale lui Liebermann: « Arta desenului este arta omisiunii ». Nu este necesar să lămurim în ce fel Klee aplica propriei sale opere acest precept major, toată opera sa, de fapt, centrată, concentrată asupra unui esenţial din ce în ce mai exigent, din ce în ce mai exclusiv, practică acest cult al liniei care reduce formele universului la nişte schelete de păsări, ale căror oase subţiri şi tari alcătuiesc scheletul lor instalat în spaţiu. Caracterul său îl împingea spre o asemenea simplificare grandioasă, amintire, poate, a partiturilor asupra cărora se aplecase în copilărie. Anumite desene ale lui Klee seamănă, într-adevăr, cu nişte pagini de

[1] *Uber die moderne Kunst.*

muzică, cu aspectul lor de epure ori de insecte dansînd.
Arhitectul colaborează aici cu muzicianul pentru edificarea unui univers redus la armoniile sale cele mai neobișnuite. Linia, pentru el, este coarda viorii care vibrează, după cum este și tremurul abia perceptibil al orizontului. Sensibilitatea artistului în egală măsură cu inteligența sa colaborează pentru realizarea acestei transmutații care fac figura să se modifice sub ochii noștri într-o schemă abstractă și atunci cînd Klee *plăsmuiește abstract*, introduce în ordinea organică nu concepte ci biologii noi.
Klee nu se îndoiește cîtuși de puțin că obiectele create de el sînt organisme vii. El a spus în mai multe rînduri: « Nu doresc să reprezint omul așa cum este, ci cum ar putea să fie », și: « Lumea în forma ei actuală nu este singura lume posibilă ». Se cuvine deci să vedem la Klee multiplicarea posibilităților, diagramele diferențelor lumii « posibile », care există, care devin reale de îndată ce le-a desenat, iar vitalitatea surprinzătoare de care se arată cuprinse este dovada convingătoare a trecerii acesteia de la posibilitate la realitate.
Opera lui Klee este dramatică, în primul rînd, din pricină că ea este în realitate o transformare, și ca orice transformare este organică și se îndeplinește în durere și nesiguranță. Uneori Klee a ezitat foarte mult în fața creaturilor pe care le elabora. Alteori, însă, dimpotrivă vreo făptură nouă țîșnea dintr-o trăsătură de creion. Nu din fantezia sa gratuită: nimic la Klee nu este gratuit. Ceea ce sîntem tentați să numim imaginația sa, capriciul său, nu este altceva decît o intensă iscodire a naturii, o activitate de miner sau de căutător de izvoare printre humusuri fecunde. « Artiștii aleși, spune el, sînt cei care pătrund pînă în regiunea acelui loc secret unde forțele primordiale hrănesc întreaga evoluție. » De aceea nu vom găsi nici urmă de uscăciune în scheletele sale, pe care le vom vedea, în schimb, mustind de sevă. Pentru el scheletul este mijlocul de a scăpa de incertitudinea pe care

o urăște: « în toate domeniile, chiar și în culoare, orice urmă de incertitudine trebuie evitată ». El se apropie și mai mult de natură alăturîndu-se la combinațiile sale orizontale și, în același timp, îndepărtîndu-se de ceea ce are ea mai apăsător, propunîndu-i propriile lui aranjamente. Ironia este pentru el un mijloc de apărare. El evadează dansînd, mascîndu-se, luînd înfățișare de insectă. El se refugiază în infinitul mic, păstrîndu-și însă sentimentul monumentalului care din minuscul face o compoziție grandioasă.
Operă de alchimist, poate, dar și de poet. Nu poți rămîne indiferent la lirismul secret al anumitor pînze, la anumite îmbinări ciudate de materie și de culori cu care el jonglează pentru a obține o emoție nouă. Lui Klee totul i se pare făcut ca să se poată picta pe el, și totuși materialul la el are o importanță considerabilă; neglijențele sale, intenționate, sînt în realitate rezultatul unor acordări minuțios căutate. Opera lui este totodată o operă de magician. Tablourile lui Klee sînt obsedante ca niște incantații, captivante — în sensul literal al cuvîntului — ca niște vrăji. El crează obiecte vrăjite și vrăjitorești. Pe bună dreptate, unele aspecte ale operei sale, mai ales în partea ei abstractă, au fost comparate cu acele pietre sacre din Australia, numite *churingas*. Desenele extrem de simple și de izbitoare prin însăși simplitatea lor, care apar pe aceste *churingas*, cercuri concentrice, bare îndreptate una spre alta, jocuri subtile de paralele, sînt înrudite cu desenele lui Klee. În poveștile mitologice, pe care le istorisesc prin desene aceste pietre sacre, se pomenește adesea de metamorfozarea insectelor în oameni, mai ales ale lăcustelor. Cum să nu ne gîndim așadar imediat la anecdotele lui Klee și la straniile entomologii al căror făuritor este?
« Poveștile » istorisite de Klee în tablourile sale sînt ironice și misterioase. Poveștile tragice ale unor larve care își dau toată silința să ajungă la ființa pură. Povești despre zămisliri tragice, despre asasinate creatoare, despre împietriri rodnice. Închipuirea ne duce la cine știe ce știință necunos-

cută a unei speţe nerecunoscute şi neclasate încă, la un continent care nu şi-ar fi căpătat încă locul în atlasul nostru. Pentru Klee toate aceste lucruri sînt *adevărate* în chip triumfal. Extrema abstractizare are sensul unei simple treceri. El a definit acest proces cu nişte cuvinte de o semnificaţie considerabilă, care este cheia operei sale şi, în acelaşi timp, a unei importante părţi a întregii arte abstracte: « Părăsim lumea aceasta pentru a zidi în cealaltă lume, care este poate un *da* total ». Klee mai întuieşte foarte bine cît de mult este arta abstractă o consecinţă necesară a unui univers dureros, cît de mult reacţionează ea, rezistă şi se apără şi cum integrează, explicitează cel mai intim secret al lumii noastre. Născută din nelinişte, abstractizarea îşi întreprinde căutările sale de certitudini vitale în dărîmăturile unui univers distrus, distrus de prea violentul său efort de metamorfoză, poate, de efortul său de a se smulge din temniţa sa de larvă. Un fragment din *Jurnal* (din 1905) defineşte această dramă: « Astăzi se face tranziţia dintre ieri şi azi. În marea mină a formelor zac dărîmături de care oamenii mai sînt încă agăţaţi într-o oarecare măsură. Ele furnizează materia abstractizării. O mină de elemente neautentice pentru formarea cristalelor impure. » Cuvîntul « abstractizare » revine adesea sub pana lui Klee în această epocă, cu mult înainte ca forma abstractă să apară sub creionul sau sub pensula lui. El a gîndit abstractizarea cu mult înainte de a o realiza, cu mult înainte ca realizările lui Kandinsky, Kupka, Malevici să fi făcut din această virtualitate un fapt. El a intuit că arta abstractă avea să fie, şi nu putea fi altfel, arta timpului nostru, a acestui timp tragic în care distrugerile şi creaţiile se împletesc.

Pe de altă parte, Klee nu concepea abstractizarea ca pe o artă a singurătăţii individuale. Opunîndu-se teoriei romantice a artistului solitar, el cerea cooperarea acestui creator cu colectivitatea căruia îi aparţine. Fără îndoială că pare ciudat să vezi autorul unei arte atît de rafinate, atît de secrete

şi de ezoterice, practicînd în acelaşi timp cercetări care izolează cel mai mult pe un artist şi o doctrină care pretinde comuniunea între acest creator şi mediul său. Aceasta era teoria *Bauhaus*-ului din Dessau, care înţelegea să modifice arta decorativă în aşa chip încît aspectele sale cele mai ermetice să fie puse la îndemîna tuturor. În ceea ce-l priveşte pe Klee, acest lucru nu pare cu totul neverosimil: cine nu pătrunde în arta lui cu inteligenţa, va intra în ea prin poarta sensibilităţii şi emoţiei; aceasta este întotdeauna deschisă, oricît de *închisă* ar fi, de altfel, estetica sa sau, cel puţin, dificilă de abordat. În extrema sa individualitate, suprema ciudăţenie a căutării sale, Klee suferea că nu este urmat. Nu de către artişti, ci de public. El visa o societate în care creaţia cea mai neobişnuită să fi înflorit pentru toată lumea. Un citat din cartea sa *Uber die moderne Kunst* este foarte revelator în această privinţă: « poporul nu ne susţine ». Această nevoie de a fi susţinut de mulţime, de popor ne surprinde cînd se asociază voinţei afirmate de a nu face nici o concesie faţă de ceea ce poporul în mod obişnuit aşteaptă şi pretinde de la artă. Această nevoie de comuniune este mişcătoare şi exprimă, în acelaşi timp, convingerea pe care o avea Klee că « efortul individual nu este suficient şi că sursa ultimă a puterii artistului este dată de societate », cum spune dl. Herbert Read. Aceste schimburi între artist şi societate sînt necesare şi ele sînt acelea care indică cu precizie marile epoci creatoare. Şi gîndul că societatea ar putea să fie capabilă să-l urmeze pe artist atunci cînd acesta merge pe drumuri atît de impracticabile, atît de dificile ca ale lui Klee, nu este oare o himeră? Dar Klee însuşi, atît de conştient de aspectul organic al operei sale, nu vedea aici nici o dificultate: în ciuda obstacolelor pe care le ridica între masă şi el însuşi rafinamentul prodigios al tehnicii şi gîndirii sale, care-l condamna să nu fie niciodată un artist « pentru marele public ». Vocabularul său nu este cel al tuturor, şi înţelegerea semnelor pe care forma le desenează este rezer-

vată numai unora: acelora care au descoperit dimensiunile universului lui Klee. Şi cum va putea oare masa, sau chiar această colectivitate de care el avea nevoie, să desluşească tot ce conţin semnele acestea; tot ceea ce înlocuiesc ele, tot ceea ce explicitează ele? Dl. Jean Cassou a arătat foarte bine acest lucru cînd a spus: « Klee, spirit cosmic şi enciclopedic, îşi caută vocabularul şi procedeele în cutare sau în cutare stil, în cutare sau în cutare lume plastică sau în alta la fel de posibile, la fel de valabile: arta chineză, arta bizantină, arta precolumbiană, arta persană. Afinităţi şi nostalgii se trezesc în atîtea din imaginile sale încărcate de exotism, nu numai istoric şi geografic, dar şi spiritual. Căci nu trebuie să ne oprim la asemănările formale pe care erudiţia noastră le poate arăta aici, ci să mergem pînă la semnificaţia însăşi a acestor asemănări, la elanul sentimental al cărui simptom este şi care, disperat, se proiectează în spaţiul imens al formelor şi al semnelor. Klee este maestrul semnelor: el le ascultă şi le foloseşte. El are semnele sale, aşa cum cutare altul avea farmecele sale.»[1]

Mi-e teamă că, în sfîrşit, ironia, această ironie conţinută de titlurile tablourilor sale, în mod voit deconcertante, cum erau titlurile bucăţilor lui Erik Satie, ironia despre care Jean Cassou spune că « chicoteşte de încîntări magice şi subtile, în tente delicate care pun reflexe de ape pe fondul imaginilor sale şi pe care el trasează capriciile grafismelor sale », ironia care pentru el este o armă împotriva romantismului său interior şi totodată o reacţie de apărare, cum este şi ermetismul, că această ironie deci îi pune o mască şi-l înconjoară cu un zid.

Fără îndoială că zidul acesta nu este de nestrăpuns, căci nici un zid nu este de nepătruns, în principiu, dar pentru a fi înţeleasă, arta lui Klee pretinde înainte de toate puterea simpatiei şi a dragostei, cunoaşterea cu sufletul, tot atît de bine sau chiar mai bine decît cu raţiunea, o anumită

[1] Jean Cassou, *Hommage à Paul Klee*, Paris, 1949.

prospeţime copilărească a fanteziei şi a imaginaţiei, o disponibilitate a inteligenţei şi a sentimentului. Celui care a intrat într-o zi aici, regiunile cele mai surprinzătoare ale lui Klee îi devin locurile familiare unde se poate plimba cu uşurinţa fericirii.

FRANK KUPKA. Prin însăşi această eliberare a formei, care descotorosindu-se de figura mărginită, limitativă, se ridică pînă la expresia unui fel de infinit, arta abstractă a favorizat o traducere nouă a experienţei cosmice, care în arta figurativă nu găsise decît mijloace de comunicare restrînse şi simbolice. Este evident că în statuia hindusă a unui Shiva dansînd recunoaştem hora universală a lumilor, ciclurile fără sfîrşit de naşteri şi de distrugeri, dar sentimentul pe care ni-l provoacă rămîne legat de forma vizibilă şi, pentru cine nu cunoaşte de loc semnificaţia profundă a operei, totul poate să fie doar o frumoasă şi ciudată imagine a unui dansator.

A exprima, prin forme care *nu reprezintă nimic altceva* decît pe ele însele, sentimentul pe care-l are artistul despre acest flux cosmic care, pentru hindus, se ascundea în figura lui Shiva dansînd, este mult mai uşor pentru arta abstractă care poate, fără greutate, să proiecteze într-o anumită compoziţie de trăsături, de volume şi de culori, senzaţia care-l stăpîneşte atunci cînd gîndeşte sau resimte această percepţie cosmică. Cu cît acest sentiment cosmic va fi mai puternic cu atît el se va arăta mai independent de orice formă aluzivă la vreo figură prealabilă şi cu atît el îşi va regăsi o analogie secretă cu formele pe care i le propun cele două mari instrumente de investigaţie a universului, microscopul şi telescopul. Eu nu cer artistului să folosească aceste aparate, deşi cunoaşterea sa despre lume, dacă le foloseşte, are să fie în mod substanţial lărgită, aşa cum socotesc că nu-i este neapărat necesar pictorului care vrea să regăsească legile de origine ale ritmurilor şi ale proporţiilor, să le înveţe prin metode ştiinţifice. Pentru aceasta experimentarea şi intuiţia sînt instrumente de cunoaştere mult mai

subtile și mai eficace decît raționamentul și informarea dialectică. Cît despre ruptura cu reprezentarea figurativă ea constituie actul liberator care permite artistului să se plaseze în starea de comuniune cu universul și să traducă, în totală independența față de mijloacele de exprimare tradițională, cunoașterea cosmică pe care a căpătat-o prin *experimentare*. Relația dintre artist și univers se realizează deci potrivit resurselor sale proprii și se afirmă într-o perfectă autonomie. Cum scrie Frank Kupka în prefața albumului său de gravuri *Quatre histoïres de Blanc et Noir* (Patru povești în Alb și Negru)[1], «opera de artă fiind în sine realitate abstractă, cere să fie constituită din elemente plăsmuite. Semnificația sa concretă decurge din combinarea însăși a tipurilor morfologice și a situațiilor arhitecturale specifice propriului său organism.»

Din acest motiv Frank Kupka, pictor figurativ, și aș spune chiar «academic», s-a dezbărat dintr-o dată de obiceiurile sale reprezentaționale și, fără tranziție, fără «treceri» a trecut dintr-o mișcare la abstract. În acest chip nu se producea doar o schimbare radicală de estetică, ci chiar o răsturnare profundă în etica sa. Firește, Kupka nu renegă opera sa figurativă, care, în sine, mărturisea încă de pe atunci un mare talent, ci înțelege deodată că această tehnică reprezentațională este pentru el o cătușă și, mai mult chiar, un echivoc. Dacă arta trebuie să ofere o reproducere exactă a realului, ea devine un succedaneu al fotografiei și nu mai are nimic comun cu arta. Dacă nu tinde spre reproducere, atunci de ce să se mai repete în mod steril niște figuri «care nu mai au nimic comun cu natura»? Cu o onestitate scrupuloasă de pictor academic Kupka a devenit pictor abstract pentru a scăpa de dilema formulată în termenii de mai sus și care pune, de fapt, întreaga problemă a abstractizării de gradul doi: «sau artistul își trădează viziunea artistică, pentru a nu trăda modelul, sau deformează modelul pentru

[1] Publicată la Paris, în 1926.

a fi cît mai aproape de viziunea sa». Este vorba deci de a evita acest dublu obstacol: nu se va ajunge la vreo rezolvare decît eliminînd din tablou formele naturii.

Trebuie să spun, totuși, că pictorul ceh, contrar a ceea ce s-a întîmplat cu mulți alți pictori, nu a ajuns la abstracționism nici pe calea cubismului, nici pe cea a impresionismului. Produs de un academism care ne apare, la prima vedere, fără nici o legătură posibilă cu o eliberare de figură, el se înalță, ca să spunem așa, în înaltul cerului, cu un elan de inteligență și de sensibilitate care, dintr-un avînt, îl aruncă în inima însăși a cerului înstelat. În această primă perioadă abstractă nu este vorba încă de a organiza o ordine plastică — reflex sau proiecție a unei ordini cosmice, ci doar de a face să pătrundă în sine experiența universului. Și atunci, Kupka, combinînd cîteodată în mod ciudat preparațiile microscopice sau fotografiile de nebuloase, construiește marile sale tablouri care ne fac să pătrundem în laboratoarele misterioase ale forțelor și energiilor în mișcare. O pînză ca *Fugă*, din 1912, sau *Cromatică fierbinte*, din același an, relevă în ce fel în haosul începuturilor se orînduiesc și se mișcă marile curente ale vieții. În tabloul său *Primăvara Cosmică*, din 1911, Kupka afirma de pe atunci că atinsese acea stare de comuniune care s-a dezvoltat fără încetare într-o fugă miraculoasă de culori și de mase, care posedă în același timp rigoarea secretă și fantezia jivrajului gheții pe sticlă, și în care se pare că microcosmosul devine reflexul exact și complet al macrocosmosului.

Nu este în zadar, poate, faptul că Frank Kupka este, deși trăia în Franța de peste o jumătate de secol, moștenitorul acelor alchimiști de la Praga cu care vădește multe afinități. Cunoașterea naturii o datorește acestei intuiții care, și pentru acei alchimiști, era instrumentul de cunoaștere cel mai delicat și mai eficace și, după ce a luptat cu haosul inform și a impus acestei percepții confuze a lumii legile dinamice ale unei ordonări superioare, așa cum apar ele în marele tablou intitulat:

Trăsături, planuri, spații (1923—1933), pe care Kupka l-a reluat de nenumărate ori, modificîndu-l, corectîndu-l, ca pentru a se apropia tot mai mult, de fiecare dată, de acest adevăr revelat prin experiența intimă a ființei, acest pictor a degajat puternica structură armonică, incorporînd-o, pe de altă parte, unor construcții care prezintă forfoteala imensă a templelor hinduse, ele însele imagini ale lumii în proliferarea ei miraculoasă și în imensa ei varietate.

Experiența cosmică a lui Kupka — căci nu găsesc un alt cuvînt pentru a defini procesul său creator —, parte a unui fel de integrare sentimentală într-un univers în fuziune și aparent confuz, a regăsit, încetul cu încetul, în această răscolitoare agitație a unei lumi de nedefinit, schemele curselor planetelor, ale clocotirii sevelor, ale acestei întregi vieți fremătătoare de vegetale, ale mineralelor, ale astrelor; el a scris aceste scheme în *linii de forță*, care sînt ca niște hărți de navigație ale spațiilor necunoscute. În sfîrșit, el a impus acestui *perpetuum mobile*, atît de deconcertant pentru inteligența umană, atît de tulburător pentru rațiune, o altă ordine, una geometrică, care este ca structura cristalină, epura unei armonii superioare, supremația intelectului asupra organicului.

Din fericire o asemenea operație comună a intelectului și a organicului s-a făcut fără ca organicul să fie abolit, ori chiar aservit. Distingem foarte limpede, cînd analizăm cronologic opera lui Kupka, prin ce treceri a fost îndeplinită această ordonare a organicului, pentru că dacă există o prăpastie între Kupka figurativ și Kupka abstract, evoluția stilisticii abstracte se încheie, dimpotrivă, în sensul unei riguroase necesități estetice și etice totodată, în sensul unei purificări din ce în ce mai mari, care, în anumite cazuri, poate să ajungă pînă acolo încît un tablou să fie făcut doar din trei trăsături negre într-un spațiu alb, și acesta să ajungă pentru a-i sugera privitorului o ordine a vieții și a inteligenței extraordinar de pătrunzătoare. Nu însă în același fel ca la Piet Mondrian care ajungea uneori la același rezultat prin alte

mijloace. Prin geometrismul său, Mondrian, ne dă uneori de fapt impresia că atinge punctul extrem al experienței sale cubiste; la Kupka, dimpotrivă, geometria nu este decît o tehnică de disciplinare a organicului și acesta este motivul pentru care chiar pînzele sale geometrice, *Compoziție verticală*, din 1936, de exemplu, pe care ar fi cu totul greșit să le comparăm cu vreun tablou al lui Mondrian, sînt, ca și *Planurile verticale*, din 1912, ordonarea, într-o formă statică, dar tot încărcată cu virtualități dinamice, gata să se dezlănțuie, a fluxului heraclitean al lucrurilor.

Poate că nu întîmplător Frank Kupka se angajase altădată să ilustreze lucrarea *L'Homme et la Terre* (Omul și Pămîntul), a lui Elisée Reclus[1], și că luase astfel cunoștință de un aspect al lucrurilor care i-a arătat mai limpede, mai evident nevoia care se ascundea înlăuntrul său, încă de atunci, a unui vocabular plastic capabil să interpreteze ceea ce Anticii numeau *Muzica Sferelor*. Începută într-o efuziune romantică, această interpretare se transformă într-o artă de esență și de perfecțiune, cristalină, ordonată magnific sub comanda spiritului, *acordată* cu ritmurile lumii în accepția muzicală a cuvîntului, unde toate rătăcirile generoase ale unei imaginații nerăbdătoare pot să se confunde cu Marele Tot, fac loc, pe măsură ce opera cîștigă în perfecțiune și în puritate, unei arhitecturi de culori, de trăsături, de volume, în care găsim reunite, după cum se pare, ideile platonice. Pasionat cititor al filozofului care a scris dialogurile *Teetet* și *Fileb*, Kupka a primit inițierea majoră a numerelor care permite traducerea limpede a marei cărți cifrate a Universului, și cu o admirabilă răbdare, cu un devotament absolut pentru arta sa, fără cedări și fără compromisuri, printr-o dăruire de sine infinit repetată față de exigențele supreme ale umanității și esteticii sale, el a adus la îndeplinire această operă monumentală care rămîne una dintre primele — în toate sensurile cuvîn-

[1] Geograf francez: 1830—1905. (N. T.)

tului — şi dintre cele mai considerabile monumente ale picturii abstracte contemporane.

ROBERT DELAUNAY: ORFISM ŞI SIMULTANEISM. Robert Delaunay este un pictor « abstract »? Da, în acea parte a operei sale care dă la iveală Orfismul, Simultaneismul, dar el rămîne figurativ pînă la sfîrşitul vieţii sale, pînă la acea ciudată sinteză intitulată *Aer*, *fier*, *apă* (Muzeul din Grenoble), care datează din 1937, contemporană deci cu *Ritmuri* (Museum of nonobjective Art, New York), din acelaşi an, unde nu mai vedem decît volume şi forme şi dinamice. Însăşi faptul că, de-a lungul întregii sale vieţi, n-a părăsit niciodată, cu totul, reprezentarea figurii dă o semnificaţie deosebită acestei tendinţe către abstractizare, semnificativă şi pentru întreaga sa activitate creatoare, începînd din 1909, adică anul în care începuse să picteze interiorul bisericii Saint-Séverin, aşa-zisa lucrare « cu prisme » (Colecţia Larapidie), dată importantă în istoria picturii contemporane.

Într-adevăr în acest moment se dezvolta cu Delaunay, alături de Cubism şi de Fauvism, o dorinţă foarte hotărîtă de eliberare de tirania obiectului, dar în alt sens decît prin descompunerea sistematică a formei, cum cereau Cubiştii, sau prin fermecătoarea explozie a sărbătorii culorilor, a Foviştilor. În aceeaşi epocă Malevici, Kandinsky, Klee, Kupka, efectuau în Germania şi Rusia cercetări asemănătoare care nu puteau să nu aibă ecouri în Franţa. Însuşi faptul că Robert Delaunay fusese invitat să participe la expoziţiile organizate de *Blaue Reiter* arată în ce măsură marile curente estetice de la începutul secolului al XX-lea începeau să se încrucişeze. Spiritul epocii, care, fără să-şi dea seama de asta, aspira în secret să se elibereze de figură şi să exploateze diferitele domenii ale non-figurativului, coincidea, la Delaunay, cu influenţe importante, cu lecţia lui Cézanne, a lui Seurat, precum şi cu teoriile cromatice ale lui Chevreul, pe care toţi pictorii le studiau cu asiduitate şi care au jucat un rol considerabil în evoluţia artei moderne.

Căutarea abstractizării pentru ea însăşi n-a stat la baza operei lui Delaunay, ea n-a constituit niciodată elementul ei principal. Idealul acestui pictor pare să fi fost, mai degrabă, de a asocia, în aceeaşi pînză, elementele abstracte şi elementele figurative, într-o sinteză armonioasă. Mai mult chiar decît o combinaţie, de altfel spontană, a rezultatelor Impresionismului şi a noilor posibilităţi ale Cubismului, opera lui Delaunay pare să fie rezultatul unei voinţe de a îmbogăţi reprezentarea a tot ceea ce mijloacele non-reprezentaţionale pot să furnizeze mai frumos şi mai expresiv. El se apropie foarte mult, în acest moment, de încercările asemănătoare ale lui Roger de la Fresnaye, care şi el asocia disciplinele cubiste cu spiritul clasic riguros şi fin, şi de cele ale lui Fernand Léger, care n-a consimţit niciodată ruptura definitivă dintre figură şi structura nonfigurativă — şi nici André Lhote, de altfel —, atît de puternică fusese aspra lor înrîurirea disciplinei cubiste.

Vocabularul lui Delaunay este armonizat cu cel al muzicii, dar cu cel al muzicii impresioniste. Se întîlnesc la el puternice afinităţi cu Debussy, aşa cum există evidente afinităţi între Mondrian şi contrapunctiştii olandezi din secolul al XVII-lea, care l-au influenţat pe Bach. Picturile lui Delaunay prezintă o dezvoltare a temei, mai liberă şi mai nepreocupată de o armonie dogmatică. Există la el un element de libertate, de fantezie care înlătură orice uscăciune din căutările sale geometrice, care le menţine pe planul sensibilului, propriu tradiţiilor picturii franceze, precum şi în ordinea intuiţiei, care-l scuteşte de orice apăsare doctrinară.

Marcat de divizionismul lui Seurat şi al discipolilor săi încă din 1915, va lua de la acesta eliberarea de forma închisă şi inertă, eliberare necesară pentru înflorirea unei personalităţi deschise, independente, foarte sensibile la culoare, ostile teoriilor estetice în general, îndrăgostite, în schimb, de cercetările tehnice şi foarte curînd posesoare ale unei admirabile meserii. Cînd începe să picteze,

în 1909, deambulatoriul (tinda în jurul stranei) bisericii Saint-Séverin, pentru care va face mai multe versiuni, el face acest lucru pentru a rezolva problema complexă a interacțiunii dintre masivitate și mișcare, dintre arhitectură și lumină, pentru a studia această descompunere cromatică și luministă a solidelor, care fusese tratată mai înainte în catedralele lui Monet.

Spre deosebire de Marele Impresionist, Delaunay nu și-a executat pînzele după natură; în biserica însăși el n-a făcut decît niște desene reprezentînd crochiuri ale spărturilor efectuate de lumină pe stîlpi sau pe boltă, cum ne amintește Gilles de la Tourette în cartea sa despre Delaunay.[1] Perspectiva coloanelor este și ea destul de arbitrară, iar ansamblul părea mai degrabă ansamblul unui buchet de flori. O dată cu această pictură folosește perspectiva în elipsă pe care o moștenise de la Cézanne și care devine pentru el adevărata perspectivă, « văzînd că ea exprimă forma globului terestru concepută ea însăși ca un cerc — rotirea corpurilor în spațiu se face de asemenea printr-o fugă în adîncime, care îmbrățișează forma rotundă și suprimă linia ». Mișcarea circulară, pe suprafața și în spațiul cu trei dimensiuni, începe de acum să ocupe un loc important și va deveni din ce în ce mai importantă în opera lui Delaunay.

Pictorul însuși vedea în *Saint-Séverin au prisme* « o perioadă de tranziție de la Cézanne la Cubism ». El notează de asemenea că « aceste modulații sînt încă expresia clasică în sensul meșteșugului expresiv, nou ca formă, dar neizbutit ». Oricît de precise ar fi în această epocă preocupările și cercetările lui Delaunay, numai întîlnirea cu Apollinaire îl va ajuta să-și fixeze, într-un mod mai conștient și mai explicit, ambițiile sale estetice. Survenind aproape în momentul în care Delaunay intra în perioada sa pe bună dreptate numită constructivă, deși el nu încetase niciodată să « construiască », adică perioada tablourilor *Tour*

[1] Paris, Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1950.

Eiffel (1910—1912) și *Ville de Paris* (1912), această întîlnire avea să fie fecundă. Guillaume Apollinaire excela, de fapt, în formularea teoretică a ceea ce realizau marii pictori, explicîndu-le astfel lor înșile sensul și conținutul operelor lor. Delaunay, însă, știa foarte bine ceea ce făcea și ceea ce voia să facă. El nota pentru sine, într-un carnet, problemele estetice ce i se puneau și felul cum nădăjduia să le rezolve. Astfel, în 1912, el recunoștea, în același timp cu pictorii cubiști, necesitatea de a « sparge obiectul », ceea ce fusese făcut de Cézanne dinainte, dar și necesitatea de a reconstrui obiectul cît mai repede, în altfel decît după metoda tradițională și altfel decît cubiștii înșiși, de care Delaunay se simțea destul de străin. Nemulțumit de propriile sale distorsiuni și contorsiuni, care nu-l mai satisfac, el întrevedea în intuiția sa « cu totul altceva, care să nu mai fie sfîșiat, ciopîrțit, dramatic ». El concepe o eliberare prin culoare. « Mi-a venit ideea unei picturi care să nu fie legată tehnic decît de culoare — de contrastele de culori —, dar dezvoltîndu-se în timp și percepîndu-se simultan, dintr-o dată ». Ceea ce învățase de la Chevreul și de la noua fizică a luminii i-a revenit atunci în minte. « Foloseam învățătura lui Chevreul: „Contrastele simultane". Mă jucam cu culorile așa cum în muzică am putea exprima prin fugă, fraze colorate, fugate... »

Delaunay devine atunci, cum o spune el însuși, « hereziarcul Cubismului ». Dar el rămîne legat încă de Cubism în ciuda reproșurilor care i se aduc că face Impresionismul « decorativ » prin epitetul pe care i-l adresează Apollinaire, și pe care el îl acceptă, de *Cubism sfîrtecat*. Ce înseamnează aceasta? Că acest Cubism sfîrtecat trebuie să fie « o grupare a tuturor elementelor care combat în pictură. Cuvîntul sfîrtecat vrea să spună că acest Cubism este străbătut de diferite forțe care-l sfîrtecă ». Reminiscențele de obiecte pe care Delaunay le mai întîlnește încă în tabloul cubist sfîrtecat îi apar atunci ca elemente dăunătoare, pe care e mai bine să le elimine în întregime,

și acesta este momentul în care se precizează și se definește în spiritul său acea estetică a culorii și a mișcării care va duce la opere cu adevărat abstracte, cum sînt *Ritmurile*, cu o intransigență bogată în viitoare aventuri și descoperiri fecunde. « Mi-a venit ideea să suprim imaginile văzute în realitate, obiectele care corup ordinea colorată. Mă afundam în problema culorii formale. »

În această frază, unde fiecare cuvînt este greu de sens și de un mesaj considerabil, Delaunay formulează una dintre revendicările esențiale ale tendinței abstracte sau abstractizante. A suprima imaginile văzute în realitate, iată un ideal căruia Delaunay nu-i va rămîne fidel; el nu le va suprima în întregime, ci le va da o altă semnificație. Se va ajunge la lirismul pur, la o poezie eliberată de descriere și de reprezentare, la cîntecul pur; astfel Apollinaire pune noua estetică a lui Delaunay sub patronajul bardului și o intitulează Orfism.

Analizînd tabloul *Première Fenêtre Simultanée* (Prima fereastră simultană) din 1912 (Col. Jean Cassou), Gilles de la Tourette presupune că, fără îndoială, Delaunay a văzut pe o sticlă cu marginile tăiate oblic producîndu-se fenomenul luminii descompuse creînd splendoarea culorilor prismei ». Și a conchis : « Abstractizarea lui Delaunay pornește întotdeauna de la natură ». E adevărat pînă la un anumit punct, dacă ținem seama de dezvoltarea operei figurative a lui Delaunay, *La Femme nue à sa toilette* (Femeie goală la oglindă) (1915), *L'Equipe de Cardiff* (1913), *Les Coureurs* (Alergătorii) (1926), *La Nature morte portugaise* (Natură moartă portugheză) (1916) etc., dar chiar și în tratarea figurii, materia devine impalpabilă, și forma nu mai are alt rost decît să reverbereze lumina, să descompună lumina prin prismă și să individualizeze culorile, cum o făcea Chevreul. Această trecere de la forma solidă la o formă luminoasă aproape imaterială răspunde unui efort de purificare, comparabil mai degrabă cu acela al lui Malevici, decît cu

purismul lui Ozenfant și Jeanneret. Orfismul « este arta pură », proclama Apollinaire, adică « arta de a picta ansambluri noi cu elemente neîmprumutate de la realitatea vizuală, ci în întregime create de artist și înzestrate de el cu o puternică realitate ».

Nu s-a enunțat niciodată mai clar și mai total natura artei abstracte și cîmpul ei de acțiune decît a făcut-o Apollinaire în această analiză a picturii lui Delaunay, și aceasta, o repetăm, în ciuda faptului că Delaunay nu este într-adevăr abstract decît într-o parte din opera sa. Este interesant să remarcăm că Delaunay a urmat întotdeauna cele două drumuri paralele al abstractizării și al artei figurative și se întîmplă chiar, adesea, că ambele tendințe se încrucișează și se influențează reciproc. Artistul voia să înlăture ceea ce numea figurativ tradițional, căci își dădea seama perfect de ceea ce era *neobiectiv* chiar în aceste figuri. El urmărește o « realitate pură », o « realitate absolută », care, în mod efectiv, nu va datora nimic naturii.

Intenționa să dea aprecierilor sale cu privire la artă, care au rămas inedite și pe care nu le-a reunit niciodată în volum, titlul de *Peinture pure réalité*, care era cea mai bună definiție și cea mai concisă a esteticii sale. Notele sale sînt deosebit de prețioase pentru că ele conțin, în afară de niște vederi despre artă în general foarte ciudate, și considerații tehnice de cea mai mare utilitate, în care-l vedem căutînd limbajul plastic care trebuie să fie, potrivit naturii sale personale și geniului său propriu, vocabularul artei abstracte. Cea mai bună expresie a ceea ce putea să devină, după el, această artă abstractă se găsește, începînd din 1912, în acordul de culori și de mișcări care se constată în « formele circulare » și în « discurile simultane » care i-au conferit acestei părți a operei sale calificativul de simultaneism, suprapus celui de orfism.

Predilecția pe care Delaunay o vădește pentru formele circulare atît în picturile sale abstracte cît și în cele care rămîn în mod tipic figurative (nu-

mesc cu adevărat figurativ un tablou în care figura este scopul, ţinta reprezentării) provine din faptul că el a descoperit foarte repede, încă de pe cînd picta *Saint-Séverin au prisme*, valoarea dinamică a unei figuri care este concepută ca mobilitate pură. Poate că şi aici este o amintire a cercului cromatic al lui Chevreul, dar lumea răsucindu-se în rotaţiile constante a lui Delaunay este mult mai favorabilă metamorfozelor formei, jocului luminii şi culorii. Conştient şi instinctual, Delaunay înserează în cercurile expresive şi mişcătoare un fel de simbol cosmic care capătă pentru el, în cele din urmă, o semnificaţie aproape religioasă. El compune picturi imense (cele pe care le execută în 1937, pentru Expoziţia Internaţională de la Paris, măsoară 780 metri pătraţi), ale căror elemente sînt « discurile simultane », rezultat al efortului său pentru a realiza mişcarea perpetuă şi simultană a culorilor în opoziţie. Din opoziţia însăşi iese mişcarea şi o subtilă ştiinţă cromatică ordonează în rotaţii vertiginoase « obiectele » devenite lumină pură.

În *La Joie de Vivre* (Bucuria de a trăi) din 1930 (Col. Sonia Delaunay), forma geometrică, încă uşor de recunoscut, ba chiar precizată cu limpezime, cu un scrupul de « clasicism » deosebit de tulburător, subzistă în spatele iradiaţiilor culorii. Delaunay nu vrea distrugerea formei în lumină, ci desăvîrşirea ei. Mişcarea, în această privinţă, rămîne constructoare. Sinteza se săvîrşeşte în asocierea integrală a mişcării, a formei şi a culorii, şi atunci nu mai are prea mare importanţă, pentru perfecţiunea acestei armonii, dacă suportul este o formă abstractă sau o aparenţă de reprezentare.

Arta lui Delaunay este sinteză, în sfîrşit, pentru că în ea se întîlneşte o combinare a disciplinelor cézanniene şi cubiste cu libertatea impresionistă. Consideraţiile sale asupra esteticii sînt, de fapt, foarte puţin dogmatice. El nu a creat o şcoală, chiar dacă soţia sa, Sonia Delaunay, a continuat cu talent nişte cercetări asemănătoare cu ale sale. Apollinaire i-a dictat calificativele de orfism

şi de simultaneism. În « graţia » uimitoare a tablourilor sale subzistă ecoul unei vechi tradiţii franceze. Gilles de la Tourette a spus prea bine: « El rămîne aproape de natural şi în tradiţia umanismului, aşa cum s-a perpetuat ea în Franţa; bogăţia de sentimente a omului, care chiar dacă e desprins de sol prin gest sau prin avînt, rămîne sensibil la ambianţa sa, la desmierdarea luminii. Şi cînd nu mai este nici măcar lumina, rămîne acea parte a luminii care este culoarea, încă dinamică şi apropiată, căci culoarea este un act de lumină. Toate culorile sînt unificate, prisma ni se personifică potrivit materiei lucrurilor pe care le atinge raza de lumină... Ritmul ne împinge spre fugitiv, dar prezenţa, în afara lucrurilor, păstrează permanenţa. »[1]

KAZIMIR MALEVICI ŞI SUPREMATISMUL. Această tendinţă pe care o vedem manifestîndu-se, într-o manieră atît de ciudată şi de variată în jurul anului 1910, la pictori foarte deosebiţi unii de alţii ca estetică şi ca tehnică, dar tinzînd cu toţii spre anularea figurii, ascunde, în opera lui Malevici, un aspect cu atît mai interesant cu cît pictorul rus a dus numaidecît la extrem, la absolut, această dorinţă de a ajunge la abstractism, exprimată, în aceeaşi epocă, de Constructivişti, de Neoclasicişti şi de atîtea şcoli care vădeau aceeaşi oboseală faţă de formele şi de formulele tradiţionale.

Artiştii trebuie judecaţi după operele lor şi nu după cele ce au scris, şi uneori chiar manifestele însele, oricît de instructive ar putea fi, trebuie considerate doar ca nişte documente. De obicei se întîmplă că scrierile unui artist îşi propun o finalitate doctrinară, în timp ce pentru noi ele contează mai ales ca explicaţii pentru operele pictate. Există, aşadar, două maniere de a considera Suprematismul lui Malevici: una care porneşte de la picturile sale, şi asta, după părerea

[1] *Robert Delaunay*, Paris, Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1950.

mea, cea mai eficace, cea mai adevărată, căci în definitiv în tablourile sale un pictor traduce cel mai direct și cel mai complet tot ceea ce trebuie să ne spună; a doua pornește de la scrierile sale, iar acestea rămîn foarte instructive. De altfel trebuie să ne exprimăm regretul că atît de puține tablouri ale lui Malevici sînt accesibile astăzi și că este cu desăvîrșire imposibil să-ți faci o părere despre întreaga sa operă după rarele exemplare care se întîlnesc, în afara Rusiei, în muzee și în colecțiile particulare. Putem vorbi aproape de o absență a lui Malevici și s-o regretăm cu atît mai mult cu cît acest pictor, atît de dificil de studiat astăzi din pricina unor supărătoare motive materiale, a fost unul dintre « expozanții » cei mai considerabili și mai caracteristici ai artei abstracte pe care o studiem aici.

Într-adevăr, Malevici a ajuns să golească complet tabloul nu numai de orice element, figurativ sau figurat, ci chiar de orice aluzie la figură, de orice aluzie la ceea ce ar fi putut fi o figură. Acesta este sensul esteticii sale, pe care el însuși o numea *suprematistă*, întrucît nu există în opera sa loc pentru nici o tranzacție, pentru nici un compromis; și, apoi, pentru că voința de abstractizare, care, la el, apare în același timp și în primul rînd ca un miraculos *instinct* de abstractizare, introduce cu o extraordinară parcimonie unele forme geometrice, alese dintre cele mai simple, pentru a suscita în vidul general al tabloului această senzație, această experiență interioară, care devine subiectul tabloului, care, mai bine-zis, *devine tabloul.*

Malevici era un om de natură mistică în manieră asiatică, mai degrabă, decît occidentală; lui îi este de ajuns să așeze o cruce, destul de vagă, aproape inperceptibilă, în pustiul alb al tabloului, pentru ca aceasta să devină, ca în pînza din 1917, intitulată *Senzația unei surse mistice țîșnind din infinit*, rezultatul unei iluminări a sufletului, nemaifiind un obiect plastic, ci o proiectare a experienței spirituale. Senzație, experiență, verificare: aceasta este originea operei de artă la

Malevici; credința sa, acest misticism pe care-l întîlnim la personajele lui Tolstoi și ale lui Dostoievski își găsește aici expresia sa cea mai complexă. Sînt încredințat că dintre toate operele abstracte, cele ale lui Malevici sînt cele mai puțin comunicabile, și că numai o afinitate de structură poate oferi cheia lor. Cîteva chei, e adevărat, se pot descoperi și în cartea lui Malevici, *Lumea fără obiect*, scrisă înainte de 1914 și publicată, în traducere germană, în 1927[1], este foarte greu de conceput cum un text atît de important, atît de fundamental pentru cunoașterea, nu numai a eticii și esteticii unuia dintre primii și cei mai mari maeștri ai artei abstracte, ci și a evoluției generale a artei abstracte în ansamblul său, n-a fost niciodată tradus în franceză.

Oricît de ispititor ar fi să folosim lungi citate din *Lumea fără obiect* pentru a explica opera lui Malevici, nu ni se pare cu putință să dăm aici extrase importante din această lucrare, pentru că nu există, mai ales în *durata* creației sale, o coincidență absolută între poziția sa teoretică și realizările sale plastice. Nu voi reține deci din ea decît elementele care să ne permită lămurirea, în linii mari, a acestei arte și-l trimit pe lector la cartea însăși.

Există, deci, în opera lui Malevici, două curente foarte contradictorii, care corespund exact celor două aspecte ale personalității sale. Am vorbit despre mistic, de economia sa de forme care, dusă la extrem, va ajunge, în căutarea supremului, la tăcere, la absența formei. Ceva asemănător se întîlnește astăzi la unul dintre pictorii noi cei mai atrăgători și mai remarcabili, Tal Coat, a cărui experiență, pasionantă de altfel, de golire, de purificare, va ajunge la dispariția formei și a culorii. Aceasta este cu precădere evident în tablourile pe care Malevici le picta în 1916 și care reprezentau un univers străbătut de foarte rare și de foarte scurte constelații.

Dar există de asemenea la Malevici și o latură

---

[1] *Die gegenstandlose Welt*, Albert Langer Verlag, München.

constructivă: aceea care-l face să edifice arhitecturi de volume, gratuite, care în spiritul său nu corespundeau unor edificii posibile, realizabile şi care, lucru ciudat, au fost realizate, chiar după principiile pictorului rus, de către marele arhitect american Frank Lloyd Wright. Alături de picturile sale pătrunse cu totul de acest spirit mistic de care vorbesc mai apar şi « arhitecturile suprematiste », concepute oarecum ca nişte machete de locuinţe, cu volume foarte simple, echilibruri de mase foarte subtile şi volume adiţionale care constituie tot atîtea pete de culoare în structura totală.

În aceste arhitecturi suprematiste, atît de obiective încît un arhitect de astăzi poate să se inspire din ele, neavînd altceva de făcut decît să le copieze ca să facă astfel edificii utilizabile, recunoaştem totuşi aceeaşi supremaţie a sentimentului pur, a unui echilibru, în sine, a ritmurilor lipsite de scopuri practice şi utilitare, o mistică a obiectului, ca să zicem aşa, care mai degrabă completează decît neagă mistica subiectului. Să mai adăugăm, de altfel, că această viziune a universului a fost suscitată în parte de experienţa aviatorului, aşa cum a practicat-o Malevici, care este experienţa aeriană, creatoare de noi perspective, de noi puncte de vedere, de noi percepţii ale universului, cu atît mai mult cu cît această experienţă, adăugîndu-se caracterului însuşi al pictorului, a adiţionat noţiunea obiectivă a unui spaţiu neobişnuit, a unui vid, a acestui fel de concepere a unui spaţiu spiritual pe care pictorul îl poseda dinainte.

Este important să notăm că Malevici a ajuns dintr-un singur salt la noţiunea cea mai abstractă care se poate imagina, cea care, ca în faimosul său tablou expus la Moscova în 1919 (dar executat cu şase ani înainte) aşază pur şi simplu un dreptunghi negru pe un fond alb. Evident, mai departe nu se putea merge şi, pornind de la acest punct de vedere, Malevici a dus Suprematismul la un grad de rigoare şi de absolut care dă întregii sale opere un caracter de noblețe pe care noi îl

admirăm nespus de mult. Aceasta nu înseamnă că experienţa lui Malevici nu putea fi altceva decît o experienţă personală, ba chiar, într-o oarecare privinţă, un impas în care nişte pictori mai puţin înzestraţi şi mai puţin « puri » ar risca să piară. Ceea ce se cuvine deci să reţinem înainte de orice din opera sa este o eliberare totală a spaţiului, acesta devenind un « mediu fără dimensiuni », cum spune pictorul însuşi, unde privitorul se conduce după reperele stabilite de artist. În suprafaţa însăşi, raporturile obiectelor se înscriu în forme geometrice simplificate la extrem, inspirate de spiritul de finețe mai mult decît de spiritul geometric propriu-zis, dar aceste forme erau cele mai simple, cele mai pure şi de aceea el le-a adoptat.

În spaţiul cu trei dimensiuni, în fine, construcţiile abstracte au semnificaţia unei reîntoarceri la materie, dar o materie purificată de însăşi materialitatea ei, fără o înţelegere cu emoţia, nici cu intelectualitatea. Este vorba de viaţa autonomă a obiectului, ce prezintă o altă faţă a acestui fel de iluminare religioasă care, în picturile sale, îl pune pe Malevici în contact direct cu infinitul, prin intermediul sentimentului.

Arta lui devenise astfel o estetică a sentimentului pur. « În sentiment, scrie el, trebuie să vedem peste tot şi mereu şi absolut numai sursa oricărei încercări creatoare. » O geometrie guvernată de sentiment este deci esenţialul picturii sale şi aceasta este maniera în care sentimentul ocupă forma care-i dă intensitate magică. În faimosul său tablou *Alb pe alb*, asistăm la o estompare a culorii şi la o estompare a formei pentru a se ajunge la un lirism poetic.

« Nu am inventat nimic, spune el, am simţit doar noaptea în mine şi în ea am întrevăzut noul pe care l-am numit suprematism. » În ce măsură această « noapte » a fost pentru el o asceză şi poate ea fi comparată cu « noaptea obscură » a misticilor? Formele pe care le creează el sînt din acelea în faţa cărora ar fi meditat un înţelept chinez. Ele ne aduc înapoi la Tao, care este calea

supremă, și însuși numele de suprematism pe care pictorul rus l-a dat artei sale înlătură orice echivoc. Prin forme și prin abolirea aproape totală a formelor prea evidente se ajunge la esențe. Cum se formulează și se definesc, în această estetică, raporturile artistului și ale naturii și cum pot fi ele exprimate într-o *lume fără obiect*? Malevici a formulat o doctrină asupra acestei probleme. « Omul și natura, scria el, constituie doi termeni antagoniști așezați unul în fața celuilalt, care nu au posibilitatea să se înțeleagă și să se unească, întrucît realitatea de fapt a naturii este în întregime diferită de reprezentarea eronată pe care și-o face conștiința despre ea. » În altă parte el socotește că « tot ce numim noi natură este o pură creație a fanteziei, care nu are nici cel mai neînsemnat raport cu realitatea de fapt ». Dar, în același timp, el mai spune că « pentru artist, natura este întotdeauna perfectă, fie că este soare, ploaie sau furtună ».

Nu se pune problema refuzării totale a naturii în favoarea spiritului, ci de a compune cu ea și de a păstra realitatea a ceea ce este dat cel puțin ca element antagonist împotriva căruia este salutar să lupți în speranța de a realiza puritatea, perfecțiunea supremă, luptă fără de care n-ar fi cu putință, totuși, să se ajungă la rezultatul dorit.

Aspirația de a junge la o « lume fără obiect » rămîne fundamentul esteticii acestui pictor, și de aceea el a făcut din « lumea fără obiect » tema și titlul cărții sale; dar ce însemnează *fără obiect*? Trebuie oare a înțelege obiectul în sensul de lucru figurat sau să-l luăm în sensul său filozofic? În această ultimă interpretare, opera de artă, ea însăși, care este propriul său obiect, va dispare? Este imposibil să concepem vreo activitate creatoare, oricare ar fi ea, fără obiect, căci am ajunge atunci la un fel de nihilism, de negare a acțiunii, de ataraxie, care nu este în spiritul lui Malevici.

Sensul pe care artistul îl dă acestui cuvînt, ar fi, judecînd după afirmațiile din *Gegenstandlose* *Welt* și, mai ales, după picturile sale, că în opera lui materia însăși devine sentiment pur. Așa cum sentimentul, am văzut, tinde să șteargă culoarea și materia, el trebuie să șteargă de asemenea și obiectul, sau, mai degrabă, să devină el însuși obiectul. Un obiect creat de ceva mult superior conștiinței, întrucît « reprezentările conștiinței » sînt fără valoare. Malevici a declarat-o categoric. Artă de pură efuziune mistică, pictura sa relevă iluminare, iar nu ceva rațional sau intelectual și cu atît mai puțin ceva dialectic. Nu se neagă formele, ele sălășluind în tablou, dar au în tablou o « valoare » diferită de cea pe care o au aiurea. Prezența lor în această « noapte », care este un aspect al vidului, un « pustiu » (imaginea pustiului este și ea folosită frecvent de către mistici) capătă o semnificație cu totul nouă. Obiectul este, mai bine-zis devine altceva, înzestrat cu alt înțeles, cu o altă virtute de reprezentare, care nu mai este obiectivă, ci spirituală. Nu este vorba nici despre « forme simbolice », într-o artă în care are importanță numai efuziunea individuală. Un ginditor *occidental* ar fi formulat fără echivoc o doctrină a sentimentului, a obiectului, a formei, a vidului, dar Malevici era un artist, nu un filozof, și un rus atras mereu de nedeterminat, de infinit. Ceea ce îl făcea să se teamă, la ce numea el obiect, era tirania opacității, a greutății; de aici importanța pe care o capătă, în operele sale, noțiunea de transparență, noțiunea de zbor. El visează la un spațiu liber, la un spațiu pur, străbătut de Esențe devenite vizibile, dar imponderabile. Culorile cele mai « neutre », negrul, albul, griul, materiile cele mai fluide și mai netede, contururile precise în definiția lor geometrică și, în același timp, umflate de infinit, sînt elementele esteticii numite pe drept cuvînt suprematiste. *Pustiul* lui Malevici este stepa nemărginită, cu marile ei chemări care le adaugă imaginației, sensibilității, visului. Și cum în acest spațiu fără margini, care poate fi presupus infinit, singurele valori veritabile sînt miș-

cările, figurile geometrice o pornesc la drum, în picturile lui Malevici, în direcţii precis indicate de înclinaţiile obiectelor. Aşa cum Mondrian ţinea la verticalitatea absolută, tot astfel Malevici face ca linia dreaptă să se orienteze în spaţiu către o ţintă invizibilă, inimaginabilă. Arta diagonalei este dusă de el pînă la simbol, pînă la mit, dînd compoziţiei-mişcare semnificaţia unui elan spiritual. Formele stabile, la el, pătratul, dreptunghiul, aparţin domeniului staticii, al afirmaţiilor dialectice, lumii închise şi imuabile. Dimpotrivă, cînd forma izbucneşte şi se sparge, o parte din obiect porneşte la drum numaidecît spre destinul său, confirmînd ceea ce presimţim: că această estetică a supremului este şi o estetică a devenirii.

Dacă se poate vorbi de idealism, în pictura abstractă, atunci îl vom găsi la Malevici, la acest artist care refuză arta socială, care proclamă singurătatea absolută a artistului. Pe cît se doreau Constructiviştii integraţi în social, în colectiv, pe atît Malevici se îndepărtează de masă, de imperativele ei şi de nevoile ei, pentru a edifica o operă atît de esenţial personală, individuală, încît devine aproape incomunicabilă. Arta lui Malevici era prea puţin capabilă să creeze o şcoală, cu toate că, printre artiştii contemporani, găsim, din alte unghiuri şi cu alte mijloace, această estetică a sentimentului. Era, fără îndoială, aproape fatal ca ea să ducă la impas pe cine ar fi năzuit să posede *supremul*, fără să facă acestui absolut darul total al propriei sale fiinţe, la care consimţise Malevici. Extrema rigoare a unei picturi aproape total lipsită de culoare şi de formă, cerîndu-i spectatorului tot atîta intensitate de viaţă interioară pe care o depusese şi artistul-autor, constituia un efort fără precedent şi fără urmaşi.

Malevici este, fără îndoială, cel mai abstract dintre toţi pictorii pentru că el a eliminat din tablou forma figurativă, apoi forma geometrică şi pentru că, după ce a dematerializat ceea ce mai rămăsese formă, din opera sa, el ar fi vrut

să sesizeze o formă imaterială care n-ar fi putut să fie decît nonformă. Dacă a adoptat forma geometrică, a făcut-o pentru a se elibera de anecdotic şi de naturalism, pentru a reveni la realităţile esenţiale, eterne, şi nu cele obişnuite, precare şi relative. Geometria i-a furnizat arhetipuri, cuprinzînd forma plastică cu o extremă economie şi dotînd-o, în acelaşi timp, cu un dinamism care să permită o traiectorie comparabilă cu cea a aştrilor în spaţiu.

Cu cît construcţiile tridimensionale sînt aşezate mai solid pe pămînt, arhitecturate în funcţie de statică şi de durată, cu atît picturile sale suprematiste din a doua perioadă, adică din 1914—1915 (prima perioadă fiind consacrată disciplinei ascetice, a privaţiunii absolute, întoarcerii la forma cea mai simplă, în spaţiul cel mai simplu), evocă rapiditatea cometelor şi a stelelor căzătoare. Rudolf Kurz are dreptate să-l considere [1] pe Malevici drept adevăratul creator, în această privinţă, al filmului abstract şi să arate în ce fel Ruttmann, Richter, Eggeling s-au inspirat din picturile sale şi au fost marcaţi de spiritul său. La acest artist profund religios, în sensul cel mai complex al cuvîntului, şi despre care se spune că, atunci cînd a murit, în 1935, a cerut să fie înmormîntat direct în pămînt, cu braţele întinse în cruce, descoperim această mistică a mişcării, care l-a preocupat atîta, care umple picturile sale şi care este unul dintre elementele capitale din a sa *Lume fără obiect*. «Arta picturii nu constă în posibilitatea de a crea o construcţie bazată pe raporturile de forme şi culori sau pe gustul estetic, ci pe echilibrul, rapiditatea şi direcţia mişcării.»

Această aspiraţie de a încorpora mişcarea în spaţiu şi în formă se găseşte deopotrivă şi la Futurişti, la Simultaneismul lui Delaunay, în Raionismul lui Larionov şi al Gonciarovei, dar la Malevici ea are cu totul alt sens decît cel al unei căutări estetice. Numai mişcarea poate să-l

[1] *Expresionismus und Film*, Berlin, 1926.

împiedice pe om de a se anula, de a se anihila în « pustiu »; și aceasta nu pentru că i-ar permite de a ieși din pustiu, ci, dimpotrivă, pentru că îl ajută să ordoneze și să dea viață pustiului însuși. Întreaga sa operă e o mărturie, cu o fervoare imediată și cu o completă detașare, a acestei dorinți de a săvîrși o cucerire spirituală prin mijloacele materiale ale artei.

SCULPTURA ÎN CĂUTAREA DE FORME ȘI DE SPAȚII NOI

Raporturile dintre spațiul interior și spațiul exterior au suferit modificări profunde sau, mai bine zis, au creat relații cu totul noi, din momentul în care sculptura a luat cunoștință de legile esențiale ale formei și de bogatele posibilități care i se oferă. Corespondențele care există între sculptura contemporană eliberată de tradiția reprezentării și de prejudecata masei, pe de o parte, și o nouă concepție fizică și matematică a spațiului, pe de altă parte, demonstrează intensitatea cu care arta contemporană împărtășește teoriile cosmice ale savanților și le exprimă, potrivit propriilor ei mijloace, cu posibilitățile unei tehnici care asociază din ce în ce mai mult universul interior al artistului cu intuiția și cu cunoașterea problemelor majore ale științei moderne. Sculptura secolului al XIX-lea evoluase către o folosire tot mai excesivă a efectelor picturale care se multiplicau abuziv după ce se abătuse de la marile scheme constructive de care sculptura secolelor precedente fusese legată atîta timp cît depinsese de arhitectură. După ce încetase de a se mai supune arhitecturii, ea prezentase o dată cu noile virtuozități tehnice o revendicare plină de mîndrie a autonomiei sale și, în loc să se apropie în esența sa interioară de arhitectură, ea pretinsese să rivalizeze cu pictura în efectele sale dramatice sau naturaliste.
Experiența futuristă și experiența cubistă, care aveau amîndouă ambiția să îndeplinească necesara revoluție a sculpturii secolului al XX-lea,

au eșuat, în tendințele lor contrare, pentru același motiv. Avînd locuri de pornire diferite, ele ajung la același impas: îmbucătățirea formei, fărîmițarea suprafețelor, consecințe ale încorporării mișcării analitice, cum s-a văzut în opere ca *Paharul cu absint*, de Picasso, sau *Om mergînd*, de Boccioni. Obiectul împrăștiat prin mișcarea centrifugă, care distrugea unitatea formei sub pretextul că multiplică planurile, reconstituia în spațiu o formă totdeauna fragmentară, în mod esențial non-plastică, care luase naștere din teorii intelectualiste. Instabilitatea așezării sale în spațiu este cea mai bună dovadă a acestui lucru și îngăduie unor opere concepute atît de arbitrar semnificația experiențelor interesante, care merită să fie încercate, dar care nu depășesc nivelul simplei experimentări guvernate de spiritul de sistem și ducînd la eșec, în dorința de a crea o estetică sculpturală nouă, în ciuda contribuțiilor foarte importante ale lui Lipschitz și ale lui Zadkin, pentru că ei au acceptat impulsul mișcării cubiste, fără să se supună însă și la sistematizarea ei. Duchamp-Villon și Laurens au elaborat, unul cu puternica sa inteligență și rigoarea calculelor sale, celălalt cu autenticitatea gradioasă și simplă a uneia dintre cele mai frumoase « naturi » de sculptori pe care i-a conceput timpul nostru, prolegomenele întoarcerii la legile interne, ale întoarcerii la propria sa arhitectură care avea să guverneze mișcările divergente ale sculpturii contemporane. Spiritul analitic și științific al lui Duchamp-Villon căuta o aritmetică a planurilor, în sînul căreia viața se mișcă încă în creuzetul său arzător. Armonia cosmică a lui Laurens, dimpotrivă, acorda forma fugitivă, din ce în ce mai eliberată de limitele convenționale ale umanului, cu impulsul forțelor naturii, apa, vîntul, zvîrcolirile pămîntului. Cu Laurens, sculptura se întoarce la elemente și toarnă profilurile figurii omenești în ritmuri de mase care devin pură mișcare.
Se pare, în sfîrșit, că în esența lor căutările cubiste

și cercetările futuriste au avut, de altfel, în vedere,

în primul rînd, o creație cu două dimensiuni, printr-un joc subtil de linii și de culori, printr-o succesiune de analize și de sinteze capabile de efecte plastice foarte remarcabile în pictură, mai îndoielnice și, în orice caz, mult mai puțin plastice în sculptură, cu atît mai mult cu cît la Lipschitz, la Zadkin, la Archipenko, chiar la Gargallo, preocuparea figurativă, deși non-realistă, constituia centrul operei. Chiar și astăzi, la unii dintre cei mai mari sculptori contemporani, ca Henry Moore, de exemplu, o dorință foarte precisă de abstractizare nu ajunge decît foarte rar să se elibereze de tirania figurii. Noi nu putem să-l considerăm pe Moore drept un sculptor abstract, cu toate că unele dintre operele sale nu prezintă o figură ca atare, ci doar mase, ritmuri, mișcări. Dl. Herbert Read a definit în mod just armonizarea dintre abstractizare și figurare la Moore — și spun anume « armonizare », căci în loc de a se prezenta ca antagoniste, gustul pentru figură și tentația gîndirii abstracte colaborează și se sprijină în mod tacit în loc de a se nega — cînd scrie: « Opera sculptată trebuie să existe prin ea însăși. El (sculptorul) condamnă de altfel din motive etice, dacă nu estetice, această poziție care constă în a cîștiga de partea sa pe privitor printr-un joc de umbre și de lumini, de linii și de reliefuri la suprafața pietrei. După el, aceasta este un fel de înșelătorie, căci asemenea efecte sînt mai proprii desenului sau picturii decît sculpturii. Meseria sculptorului este „să facă dintr-un bloc inert o operă care să aibă existența sa proprie, cu jocul său de volume și de profiluri concepute în spațiu, de mărimi și de secțiuni variate, ridicîndu-se și răsucindu-se, apropiindu-se și opunîndu-se într-un fel de logică a spațiului". »

De o vitalitate miraculoasă și miraculos de simplă, în fond, arta lui Henry Moore derivă din natură și rămîne în domeniul organicului. Un *Arlechin* de Gargallo, posedînd o stranie formă de dezintegrare, de dezumanizare, este, deși figurativ, cu mult mai intelectual decît orice sculptură a lui Moore, fie chiar și *Coșul Păsării*,

din 1939, *Compoziția* din beton sculptată, din 1933, sau statuia din piatră verde de Hornton intitulată *Mamă și copil*, din 1936. Ceea ce este mai organic, la Moore, este dragostea sa pentru materiale, predilecția pe care o are pentru soiurile de piatră cele mai variate. Eu nu cred să mai existe un sculptor care să fi folosit, cu atîta stăpînire și cu atîta siguranță în cunoașterea a ceea ce se poate aștepta de la fiecare din ele, materiale atît de numeroase și atît de diverse. Bronzul, plumbul, pămîntul ars, betonul, alabastrul, toate speciile de lemn posibile, europene și exotice, chiar și lemnul fosilizat, și, în privința pietrei, anhidrita, piatra « wonderstone » africană, *roca verde di Prato*, piatra de Corsehill, alabastrul de Cumberland, piatra de Ancaster, marmura de Armenia, piatra verde de Hornton. El nu face parte dintre acei sculptori care se mulțumesc cu născocirea și cu schițe și care lasă pe seama meseriașilor puternica și adesea dramatica bucurie de luptă corp la corp cu blocul virgin. La el se vede că există o amiciție intensă și secretă cu materia, în loc să-i fie vrăjmașă, îl conduce, îl ajută și-l susține. « Oamenii, copacii, plantele, florile, scoicile, casele, rocile, atomii — toate aceste aspecte ale naturii sînt pentru artist o sursă de inspirație cu mult mai viguroasă și mai variată decît însăși imaginația sa. Nu este neapărat nevoie să se copieze aceste forme — aceasta este greșeala naturalismului. Dar pentru a înțelege legile creației, *natura naturans*, trebuie parcă să poți participa la creația însăși. Este o ambiție nemăsurată, dar pe ea se sprijină sau din cauza ei eșuează operele cele mai caracteristice ale mișcării artistice contemporane. » [1] Această dragoste pentru materie, cu frumusețea sa intrinsecă și cu posibilitățile sale expresive, se acordă foarte bine la acest artist — care are un simț ascuțit al mărimii, sub toate formele, materială și morală — cu ceea ce el numește « vitalitatea spirituală », pe care o mărturisesc toate creațiile

[1] Herbert Read.

sale. Reflectînd îndelung și cu subtilitate asupra artei în general, Henry Moore este, totuși, cu totul străin de orice « cerebralitate » și niciodată vreo concepție intelectualistă asupra lumii nu-i dictează formele sale, chiar dacă ar fi vorba de unele care ne apar ca fiind cele mai îndepărtate de « figura » ca atare. « O operă este o evaziune din viață, a spus el într-o zi, din pricină că nu vrea să reproducă aparențele. Ea poate să fie, dimpotrivă, o pătrundere în realitate, și nu un sedativ sau un narcotic, nici un exercițiu de bun gust, furnizînd forme și culori care să placă, într-o combinare atrăgătoare, nu un decor pentru viață și o expresie a semnificației vieții, un stimulent pentru a trăi cu mai multă energie. »

Alături de Henry Moore, un sculptor ca Adam ar părea mai abstract, în sensul în care raporturile sale cu figura nu sînt pînă la urmă decît aluzive, și în care un mod strict clasic de gîndire guvernează desenele sale (gravuri sau tapiserii), și în același timp mai organic, chiar, căci el pătrunde și mai energic, poate, în elemente. Adam construiește cu o înflăcărare imensă și liniștită acești coloși, care sînt făcuți nu pentru galerii și pentru muzee, ci pentru contactul permanent cu vîntul, cu aerul, cu soarele și apa. Ai dori să vezi acești giganți, care stau încă agățați la limitele umanului, scăldați de valurile mării. Corpurile pe care le imaginează sînt niște peisaje de munte, nu niște construcții arbitrare ale inteligenței sau fanteziei; ele sînt, ca și cele ale lui Moore, din natură și în natură. Jean Cassou a spus despre el că este « simplu cu ferocitate ». Aș adăuga că această simplitate feroce este cea a naturii însăși, plină de ingenuitate și de inocență, deși miraculos de rațională și construită într-un efort conștient, unde spiritul are cea mai mare parte. Un scriitor italian, Giuseppe Marchiori, l-a comparat cu un imagier roman, dar cred că trebuie mai degrabă să ne gîndim la vreun primitiv foarte cultivat, la un inventator al giganticelor mitologii rudimentare care

ne întorc la începuturi. În acest sens, el are « simplitatea » și « ferocitatea » anumitor sculpturi africane, la jumătatea drumului dintre zeu și animal, între imaginar și trăit, între organic și vis. Gravurile sale, pe de altă parte, ni-l arată înrudit cu întreaga școală de gravori *cartezieni*, printre care întîlnim pe unul pur abstract, cum este Courtin, și un « figurativ » tinzînd spre abstractizare și dovedind încă mai mult suprarealism, Roger Vieillard, deși acest interpret al *Discursului...* trasează epurele rațiunii celei mai limpezi și, prin însuși acest fapt, celei mai tulburătoare. Universul lui Adam participă astfel, în materie de acvaforte și tapiserie, la un grafism geometric de o extremă chintesență, și în materie de plastică și sculptură, platină, piatră sau metal, la o dăruire biologică elementelor. Este un primitiv, un arhaic, dacă a fi primitiv și arhaic înseamnă a reveni la percepțiile și la emoțiile cele mai violente și, în același timp, cele mai originale; cele mai bune momente ale lui sînt cele în care îl simțim posedat de un Dumnezeu sublim și bestial, de un mare Pan care evadează din muzica sferelor pentru a se zvîrli în jos, orbește, în materia clocotitoare și apoape tragică a bătrînului haos. El stabilește un solid în centrul spațiului, ca o normă dictată vieții. El îi propune acesteia arhetipuri care, asemenea acelora ale lui Brîncuși, apar ca ținta suprem rafinată a unei lungi evoluții organice, rezultatul unui transformism stimulat de către inteligența (și uneori chiar de către intelectualitatea) cea mai exigentă.

Reprezentarea figurii care, conform obiceiurilor milenare, părea că trebuie să fie scopul esențial și tema aproape exclusivă a sculpturii, a pierdut din importanța sa pînă cînd n-a mai fost, în cea mai mare parte a cazurilor, și în ceea ce privește tendințele care ne interesează astăzi, decît o convenție. Nu se mai pune o problemă de a da figurii o nouă semnificație, sau un nou aspect, ci doar valoarea unui punct de plecare. Estetica non-figurativă, în sfîrșit, sau abstractă — și noi

nu folosim aceste cuvinte decît din lipsă de altele mai bune —, a descoperit inutilitatea figurii şi a depăşit în acelaşi timp limitele pe care aceasta, chiar stilizată, le mai impunea.

Lecţia majoră a lui Brâncuşi a consistat în primul rînd în integrarea figurii vii, sub formă de dinamism (pasărea) în volumul elementar, în acelaşi fel cum un idol din Cyclade închidea divinitatea sa într-o mască ovală de marmură lustruită, de unde era exclusă orice intenţie de reprezentare. Nobleţea materialului, puterea de expresie a formei pure, eliminarea accidentului şi a anecdotei, slujite de o voinţă ascetică tinzînd către formularea poeziei esenţiale, dau operei lui Brâncuşi podoaba unui mesaj care anunţă cu adevărat evuri noi.

Nemaifiind supus la constrîngerea reprezentării figurative, volumul plastic şi-a inventat propriile sale legi, sau mai degrabă, a redescoperit legile eterne pe care necesitatea — sau obişnuinţa—figurării le ascunsese. Instinctual, şi supunîndu-se unui sistem, Brâncuşi regăseşte principiile primare şi, în blocul nud, impulsul primordial, elanul pur. El realizează sinteza dintre spaţiul interior şi spaţiul exterior al obiectului, nu stabilind iluzorii comunicări între ele, ci armonizînd mişcarea dinăuntru, evacuată prin lucrarea suprafeţei, cu curentele din afară care se unesc cu primele în virtutea unei ciudate osmoze. Totul se petrece ca şi cînd Brâncuşi nu ar accepta, de fapt, viaţa decît *înlăturînd ceea ce era viu* şi nu ar admite decît viaţa debarasată de elementele fragile, precare, perisabile, mortale. Această tendinţă este, cred, foarte frecventă la artiştii abstracţi, pentru care figura naturalistă este, reluînd cuvintele lui Brâncuşi, un *cadavru*. Nu ar mai exista viaţă adevărată, viaţă durabilă, eternă, decît în formele care, pentru a vorbi ca filozofii, scapă lumii fenomenelor pentru a atinge lumea ideii, sau chiar, cum spunea Goethe, «tot ce este perisabil nu este decît simbol». Această frază din *Faust* ar putea servi drept deviză multor artişti moderni care, conştienţi

sau nu, refuză din acest motiv figurativul, la care mai văd încă rămăşiţe de fragilitate, de mortalitate.

Forma în întregime închisă a lui Brâncuşi ajunge la crearea unui singur spaţiu, armonios şi acordat cu sine însuşi, ce se afirmă cu o sensibilitate în care radiază în acelaşi timp inteligenţa, raţiunea şi concordanţa cu ritmurile universale. Brâncuşi este astfel cel mai abstract dintre sculptori, în sensul curent al cuvîntului, şi cel mai puţin abstract, ţinînd seamă de semnificaţia filozofică a cuvîntului. Pentru el nu există viaţă veritabilă, viaţă durabilă, eternă decît în formele care scapă lumii fenomenelor pentru a atinge lumea ideei, a ideilor în sensul platonic al cuvîntului. «Simplitatea, a spus Brâncuşi, nu este un scop în artă, dar ajungi la simplitate fără să vrei, cînd te apropii de sensul real al lucrurilor.»

Această formă închisă a lui Brâncuşi are o semnificaţie aproape religioasă. Ea creează un fel de mistică a volumului, o concepţie sacrală a obiectului. Intoarcerea la oul originar devine în mod irezistibil, dincolo chiar de simbolul pe care-l conţine semnul însuşi al creaţiei. O preocupare asemănătoare o întîlnim la Gilioli, cu aceeaşi intensitate şi cu acelaşi respect faţă de Esenţele originare.

Extrem de gravă şi ea, sculptura lui Gilioli, în întregime pătrunsă de spirit religios, dar de o religiozitate foarte ciudată, deopotrivă de precreştină, în operele sale care se apropie de megalite, şi animată de o dragoste ferventă pentru natură. Se simte la acest sculptor, — puternic, sobru, aproape timid în faţa naturii pe care o tratează cu o stăpînire sigură de sine şi cu un fel de «tremur», *tremurul* despre care Goethe spunea că este lucrul cel mai bun la om — un respect ingenuu şi profund pentru sfinţenia materialului şi a formei. Moştenitor al sculptorilor etrusci şi romani, îndrăgostit într-atît de puritate încît aproape că-i lasă blocului de piatră forma pe care o avea cînd a ieşit din carieră sau, cel puţin,

nepropunîndu-i decît contururile cele mai simple şi cele mai intense, Gilioli are simţul monumentalului, pe care-l cerea compatriotul său Michelangelo, şi suprema economie de mijloace, care aparţinea egiptenilor din vechile dinastii, pentru care statuia trebuia să ofere cît mai puţine reliefuri. Acelaşi sens au şi cuvintele lui Michelangelo cînd spunea că o statuie, ca să fie perfectă, trebuie să poată fi rostogolită din vîrful unui munte pînă-n vale, fără ca vreuna dintre părţile sale esenţiale să se sfărîme. Sculpturile lui Gilioli ne dau impresia de ceva care nu poate fi tăiat în bucăţi. Lumina joacă pe suprafeţe şi artistul le propune subtile teme de joc, mai ales cînd lucrează în bronz, unde lumina nu pătrunde. Nicăieri în această sculptură, ea nu găseşte «viduri» favorabile circulaţiei aerului. O sculptură de a lui Gilioli nu se *deschide:* ea rămîne închisă elementelor, dar nu este, pentru aceasta, goală de suflet, ci aş spune, dimpotrivă, că este cu atît mai spirituală şi mai spiritualizată cu cît este mai închisă în ea însăşi, în lumea sa interioară, în misterul său intim din care nimic nu transpare în afară şi care ne emoţionează tocmai pentru această stranie calitate de umilinţă franciscană pe care sculptorul o imprimă obiectului sau pe care o descoperă la nişte popoare foarte sincer barbare şi mistice, prin această aptitudine pe care o au şi statuile sale, de a deveni zei. «Îmi place să simt rezonanţa interioară, spune Gilioli. Este lucrul cel mai important.» Această confidenţă ne spune mult despre calitatea de viaţă interioară care-l animă pe artist şi care este atît de tulburătoare în operele sale, în care pătrunde cu totul şi cu atît mai deplin cu cît şi *el aspiră la ou* ca şi Brâncuşi, iar solidele sale sînt mase compacte, de o extremă economie a volumului, foarte dense, foarte simple în aparenţă, foarte căutate în realitate. După cum nici misticul adevărat nu se simte împiedicat de faptul că nu poate folosi decît limbajul obişnuit de dragoste atunci cînd vrea să exprime comuniunea sa cu Divinitatea, nici Gilioli nu suferă dacă întîlneşte o materie închisă, o masă fără nici o denivelare,

atunci cînd vrea să traducă această stare de conştiinţă eminamente religioasă dinlăuntrul său. La el nu este vorba de o estetică, ci mai degrabă de o etică, de o metafizică. La el cea mai mare simplitate se transformă în limbajul Harului. Blocul de piatră sau de metal, tăiat în planuri neobişnuite, precise, minuţios calculate, posedă o miraculoasă putere de evocare spirituală din însăşi pricina intensei încărcături de pasiune şi de credinţă în sfinţenia care se închide în el. Puterea explozivă, al cărei loc devine astfel blocul nu are nevoie să izbucnească pentru ca să se manifeste, ci, dimpotrivă, numai dacă se realizează aici un climat de linişte, de concentrare, de contemplaţie, de meditaţie, folosindu-se un minimum de accente, devine această masă, pe care privitorul ar socoti-o abia *degroşată*, vehicolul spiritului.

Predilecţia artistului merge spre pietrele cele mai dure, cele mai rezistente, cum ar fi granitul şi onixul. Sensibilitatea sa, foarte mare şi foarte subtilă, nu încearcă nici un conflict în lupta cu materia. El este mînat de această «stare de har» care îl face să spună: «Ceea ce simt îmi arată ce trebuie să fac, ţinînd seama, bineînţeles, de legile imuabile ale proporţiilor. Dar nici cealaltă lege nu este prea uşor de transgresat. Cutare linie oblică, pe care o vreau dreaptă, devine din ce în ce mai oblică. Instinctul învinge voinţa.»

Instinctul, cînd este, ca la el, luminat şi călăuzit de un sentiment foarte nobil al finalităţii artei, înseamnă concordanţa efortului individual cu marile legi cosmice. Operele lui Gilioli păstrează acest aspect elementar (nu *brut)*, care este propriu sculptorilor născuţi dintr-un elan conştient, viguros şi spontan. Voinţa, la el, este ingerinţa intelectului într-o colaborare între materie şi spirit. El ştie că există mari legi ale formei, pe care nu le-a studiat în mod didactic. El cere armonia interioară a fiinţei sale şi a creaţiei sale de la sentimentul perfecţiunii care este înnăscut la cei care nu l-au deviat sau deformat prin căutări arbitrare. Reuşitele sale dau o ciudată impresie de plăcere, de dezinvoltură, de cordialitate. Pro-

blemele cele mai dificile găsesc la el, în modul cel mai firesc, soluția lor imediată și perfectă, deoarece intuiția și siguranța tehnicii intervin la maximum.

Echilibrul dintre simțuri și spirit, care este scopul oricărei arte, se stabilește la Gilioli în modul cel mai firesc, adică după legile naturii sensibile și spirituale. Numai prin totala perfecțiune a volumelor, a raporturilor lor, a calității lor plastice, prin răspunsul lor prompt care-l dau ochiului și mîinii, arta lui Gilioli atinge o înaltă treaptă de măreție, de emoție conținută și intensă, de elocvență și în același timp de pudoare.

Formele vorbesc la el o limbă care se comunică numaidecît inteligenței și inimii și, poate, mai mult încă, nevoii noastre de seninătate în care elanul creator și materia lucrează în același sens, pentru același scop.

Din punct de vedere plastic și intelectual, problemele care se pun sculptorului abstract nu mai au nimic comun cu cele pe care le întîlnește sculptorul figurativ, chiar atunci cînd el tindea spre stilizarea și schematizarea unei figuri nonnaturaliste; în același timp, această libertate mult mai mare — pentru că e vorba de forme variabile, la extrem, capabile de metamorfoze infinite, fără limite în ceea ce privește tehnica, materialul și *subiectul* — favorizează dezvoltarea unei arte cu adevărat noi, care nu are nici o legătură cu arta trecutului. Dacă, într-o oarecare măsură, ne putem gîndi la *Noaptea* lui Michelangelo fiind în fața vreunei «femei culcate», realizată de Adam, sculptorii abstracți care au repudiat orice legătură cu figurativul, obțin un registru de o bogăție fără precedent. Problema care se pune de acum înainte este tocmai de a ști ceea ce vor face cu această bogăție și cum o vor organiza. Totul, la ei, constituie o ruptură totală de sculptura pe care am putea-o numi «tradițională»: maniera lor de a concepe spațiul și forma în acest spațiu, problemă în același timp estetică, plastică și metafizică; materialele lor noi — sau noi cel puțin prin utilizarea pe care le-o dau sau în tra-

tarea la care le supun; în sfîrșit tehnicile lor, cerute de aceste materiale.

Prima deosebire care se impune atenției este că, opus sculptorului *tradițional*, care era un cioplitor în lemn sau în piatră și un modelator de argilă (cînd aborda metalul, era vorba de metal topit, transpunerea în bronz, de exemplu, a figurii modelate în ceară sau în pămînt), sculptorul abstract folosește, deopotrivă cu piatra și lemnul, metalul ca *material direct*. El lucrează, de exemplu, cu fierul cum ar face un fierar, cu aceleași scule, cu aceleași tehnici, cu aceleași materiale. Dacă folosește cu precădere fierul, artistul o face pentru că acest metal este mai ductil, mai ușor de tras în bare subțiri, ceea ce permite suporturi extrem de ușoare și de solide în același timp, și pentru că favorizează o construcție aerată și îngăduie înlocuirea solidului plin și compact, impenetrabil, al sculpturii tradiționale, cu un solid vid, care permite pătrunderea aerului, a luminii. Gargallo căutase ceva analog, dar comitea greșeala de a-și lega căutările de figură, ceea ce provoca contradicții de ordin plastic, unele dintre statuile acestui spaniol reprezentînd oameni care fuseseră goliți de carnea și de oasele lor, pentru a nu le lăsa decît un strat subțire de piele, care pe deasupra mai era și peste măsură de sfîșiată și de perforată. Sculptorii abstracți francezi, ca André Bloc, păstrează încă un anumit clasicism plastic, un soi de vioiciune corporală: tradiția lor raționalistă îi face să le repugne confuzia dintre ființă și nonființă, precum și eventuala gratuitate a formei. Opera lui André Bloc nu contrazice spița sculptorilor francezi din care se trage și rămîne sculpturală în sensul propriu al cuvîntului, lucru care cu greu se poate spune despre operele lui Julio Gonzales, de pildă. Oare Gonzales este cu adevărat un abstract? Greu de afirmat; el pare să fie abstract tot așa cum alți spanioli ca Gargallo, ca Monolo, sau ca Picasso primesc abstractismul și-l fac să înflorească fără ca pentru aceasta să abandoneze complet figura. Spaniolii par atrași

 de abstractizare: aceasta explică locul de prim

ordin pe care îl ocupă ei în Cubism. Dar în același timp ei par incapabili să consimtă la o dezumanizare totală și de aceea există foarte puțini «abstracți» veritabili printre ei. De aceea Gonzales face aproape figură de «naturalist», sau cel puțin așa pare, datorită faptului că el evocă mereu, cu mijloace extrem de simplificate și întotdeauna plastice, personaje: acei ciudați oameni-cactuși care aparțin și lumii vegetale și celei umane, acele capete de femei reduse la planurile cele mai simple, în care volumele, ca atare, sînt înlăturate. Nu există aici intenția picturală pe care o întîlnim la sculpturile lui Picasso». Gonzales este scutit de această confuzie datorită materialului său, metalul, și tehnicii sale apropiată de cea a fierarului, de la care împrumută mijloacele și uneltele. Fierul impune legi severe. Dacă Gargallo s-a ferit adesea de aceste legi sau se joacă abil cu preceptele lor, Gonzales, dimpotrivă, se supune rigorii lor și în însăși această rigoare descoperă un element de luptă și de victorie. Puritatea pe care o cere metalul nu îngăduie impresionismul unui Lipschitz, dar cel puțin se impune aurarului spaniol ca o constringere binefăcătoare, de unde decurge o nouă manieră de a vedea și de a gîndi lumea, o ciudățenie de metafore sublimatizante care fac din *Îngerul* său din fier forjat, din 1933, o creatură de vis, înrudită cu anumite viziuni suprarealiste, și mă întreb uneori dacă n-ar fi mai corect să-l considerăm pe Gonzales mai degrabă suprarealist decît abstract. Dar dragostea de material, docilitatea și umilința unui admirabil artizan, o voință plastică ce impune imaginația și fantezia, îmi par caracteristicile principale ale acestui artist, foarte deosebit, firește, de «constructiviștii» ruși, dar pătruns de aceeași ardoare și la fel de exigent față de sine însuși ca și ei și chiar jocul, atunci cînd intervine în opera sa, este, ca întotdeauna la spanioli, un joc de o excepțională gravitate.

Enormul interes care-l prezintă pentru noi opera lui Lardera nu consistă doar în calitățile estetice ale acestei opere în sine și reînnoirea pe care

o produce asupra viziunii și a sensibilității celui care o contemplă, ci și în aceea că ea reproduce în curba evoluției sale toată istoria sculpturii contemporane, de la ultimele căutări figurative pînă la cuceririle cele mai îndrăznețe și cele mai autentice ale Abstracționismului.

Dacă examinăm, în trecut, felul cum s-a format și s-a transformat sentimentul plastic al lui Lardera, descoperim un șir de consecințe logice, de dezvoltări biologice care nu puteau să ducă altundeva decît la recentele sale creații, în care raporturile dintre formă și spațiu sînt stabilite cu o autoritate magistrală, cu o originalitate care este rodul unei îndelungate maturizări interioare.

Din punct de vedere istoric este ușor să fixăm etapele acestei desfășurări, să numim perioadele succesive care au decurs, în mod armonios, unele din altele. Din punct de vedere estetic, este mai important și mai greu să studiem prin ce înlănțuire de imperative intime și de imbolduri ale inteligenței și sentimentului s-a înfăptuit această evoluție și, de asemenea, ce schimbări profunde presupune ea în viața interioară a artistului, ce voință răbdătoare și tenace de a ajunge la o formă și la un spațiu care să fie cu adevărat noi, imaginea cu adevărat plastică a sensibilității și a gîndirii sale.

Începînd din 1942, este evident că figura nu mai avea, pentru Lardera, nici o valoare în ea însăși: mă refer la ceea ce reprezenta ca accidental și pasager. Acest concetățean al lui Michelangelo a fost tentat de volumul pur care reduce figura la esența sa abstractă, în sensul în care o înțelegea și Brâncuși, care însă, a înțeles, în același timp și apelul Constructivismului și a cunoscut descoperirile majore pe care sculptura europeană le-a înfăptuit în jurul anului 1920; instaurarea unei noi economii a spațiului în forme aeriene și scobirea celei de a treia dimensiuni, care propune dinamismul vidurilor și colaborarea curentelor aeriene. Principiul formei închise în ea însăși, asupra ei însăși, i se părea o problemă rezolvată

dinainte și care nu se schimbase cîtuși de puțin

de pe vremea idolilor sumerieni și a statuilor-vioară din Cyclade pînă la Brâncuși. Forma deschisă, în schimb, propunea o bogăție infinită de resurse și de mijloace, o reînnoire integrală a expresiei plastice.

Urmînd *calea cea grea* a ascezei, Lardera a vrut să reînceapă explorarea spațiului pornind de la conceperea sa cea mai simplă, în aparență, cea mai complicată în realitate: spațiul are două dimensiuni: «Sculpturile cu două dimensiuni», pe care le-a executat între 1942 și 1948 constituie, sub un titlu care poate să pară paradoxal, o voință de eliberare de convențiile obișnuite și de prejudecăți. Ele demonstrează intenția energică și curajoasă, riguros originală, de a nu ajunge la a treia dimensiune decît după ce va fi terminat explorarea celei de a doua, și-și va fi construit astfel propriul său spațiu.

Întoarcerea la o extremă severitate de precepte și de mijloace, adoptarea metalului, a cărui riguroasă uscăciune nu-ți îngăduie să te joci cu volumele și suprafețele, măreau în mod constant la Lardera această tensiune a voinței, această supunere absolută și constantă a imaginației creatoare față de forma autonomă, neascultînd decît de legile sale individuale. Sculpturile cu două dimensiuni resping complezența față de privitor; ele cer și de la el aceeași intransigență fără atenuări la care s-a supus artistul, aceeași științifică precizie care nu exclude grația și fantezia, dar care le ordonează în așa chip încît să poată să-și găsească și ele locul potrivit într-o construcție plastică din ce în ce mai îndreptată spre esența pură. Mișcările interioare ale operei se restrîng pînă la aparența unei statici imuabile. Vibrațiile formei își caută armoniile în spațiu. Anumite sculpturi din 1947 și 1948 te fac să te gîndești la marile harpe vibrînd de propria lor muzică, mișcînd cu perfecțiunea raporturilor și a echilibrului lor suprafețe ale căror pulsații înseși creează volume.

Pe măsură ce se apropia de cele mai rigide și mai exigente dintre substanțe, Lardera descoperea perenitatea intimă care asociază cercetările sale cu legile metalului. El nu a ajuns la deplina cunoaștere de sine, la cunoașterea totală a inspirațiilor și a posibilităților sale decît în momentul în care a dominat, simultan, problema spațială a celei de a treia dimensiuni și calitățile eroice ale fierului. În acel moment artistul a intrat cu adevărat în posesia limbajului său definitiv și a obiectului său propriu și s-a lansat în arhitectura monumentală (oricare ar fi dimensiunile sale reale) a formelor vast desfășurate, cu acea libertate arzătoare și sigură de sine care era rodul unei îndelungate discipline de reculegere, de concentrare și de sacrificiu.

Măreția epică a operelor recente ale lui Lardera, «clasicismul» lor în același timp sobru și desfășurat, maiestatea lor clocotitoare cuprinsă mereu în economia unui limbaj făcut din elipse și din restricții, ajunge, după cincisprezece ani de întrebări furioase și pasionate, la deplina stăpînire a originalității sale, a unității și unicității sale.

Fiecare dintre operele sale este o victorie, o afirmație a inteligenței triumfătoare și a sensibilității acordate cu obiectul. Îmbinarea elementelor formei poate să devină din ce în ce mai savantă, tratarea metalului din ce în ce mai variată, animată de franjuri palpitante, agățate în spațiu prin dantelări care se articulează cu invizibilul, invenția artistică în același timp mai liberă și mai poetică: el a ajuns la acel moment grandios în care exprimarea propriei viziuni în formă traduce acordul integral dintre artist și obiect.

Opera lui Lardera nu propune enigme privitorului, dar ea nu-și capătă deplinul efect decît după ce acesta a parcurs toate spațiile. Sculpturile sale sînt făcute din blocuri spațiale mobile, aeriene, dirijate și guvernate de planuri care le distribuie în ritmuri armonioase, vehemente sau potolite, care le reține și le conduc, fără să le cuprindă. Aerul și materia organizează mișcările lor în funcție de evocarea dramatică cu care fiecare formă este încărcată. Prezențe puternice și sumbre, impregnate de semețe certitudini, sculpturile lui

ne impun *maniera lor de a exista*, cu o violență stăpînită, cu o surdă izbucnire.
Ajuns la stăpînirea tehnicii și a artei sale, dominînd extrordinarul limbaj al metalului, Lardera ignoră jocul virtuozității. Fiecare dintre sculpturile sale este o bătălie, nu atît cu materia cît cu spațiul. La el nu mai există nici *vid*, nici *plin*, ci o substanță nouă reductibilă la imaginea interioară a cărei formă este realizarea strictă. Cuvintele de statism și de dinamism încetează de a mai fi antagonice cînd considerăm vitalitatea imensă a acestor *ființe*, care sînt sculpturile sale. Nu există altă constrîngere decît cea a spiritului, și atunci cînd spiritul insuflă unor planuri imobile posibilitatea alunecărilor și salturilor, forma încetează de a mai fi o arhitectură metalică pentru a deveni marea aventură a sentimentului și a rațiunii. Lardera face parte egală acestor forțe directoare; el le duce la un subtil și fecund acord, și triumful obținut nu *asupra* metalului, ci *cu* metalul, arată în ce măsură pot aceste structuri minerale, atît de vibrante și atît de dure în același timp, să fie mai bogate și mai «reale» decît reprezentările figurative.
Căile deschise sculpturii, lăsîndu-se la o parte figura umană, de care sculptura, de mii și mii de ani, credea că nu se poate lipsi, sînt populate de figuri virtuale, în număr infinit, care păstrează din umanitate accentul tragediei individuale, ridicînd-o la nivelul evenimentului universal. Operele lui Lardera nu vorbesc același limbaj ca Eschil ori ca Dante, dar au, în același timp, implacabilitatea *Orestiei* și nenumăratele deschideri către infinit ale *Divinei Comedii*. Ele stau acolo ca niște uriași martori ai timpului și ai eternității. Această problemă, care constă în a reține un anumit spațiu în interiorul unei structuri de metal, și în a-l ordona astfel încît să i se permită toate mișcările de expansiune și de retracție pe care le vor provoca aerul și lumina, îi preocupă și pe sculptorii scandinavi. Mă gîndesc mai ales la Robert Jacobsen, care a surprins cu aceeași îndrăzneală și măiestrie tehnica fierarului și care a

aplicat-o la sculptură; sculptură concavă, extrem de violentă și de dramatică, în tratamentul planurilor și al ritmurilor. Acest viking, la care găsim ardoarea sculptorilor de la Bateau d'Oseberg, elanul și dorința de aventură și un soi de refuz al virtuozității, o manieră de a cere de fiecare dată ceva nou, o dovadă neprevăzută.
Am dori să vedem sculpturile lui Jacobsen, aceste minuțioase feronerii, la care totul pare impuls și dorință de cucerire, așezate pe țărmurile mărilor nordice și marcînd capuri. Arta sa este făcută pentru spații vaste, în care el se instalează viguros, adunînd în jurul volumelor sale *liniile de forță* ale peisajului. Uneori artistul ne arată aurării monumentale, aranjate cu o minuție tulburătoare, căci ele atestă îndelungate și dure cercetări întru aflarea perfecțiunii, mai serioase decît stabilele lui Calder, în care dăinuiește destul spirit de joc și chiar de ironie. Jacobsen nu caută mișcarea, vreau să spun o mișcare materială, realistă: cea pe care a imprimat-o formelor sale, în ziua creațiunii lor, îi ajung și le ajunge. Ele au dinamismul lor propriu, care, deși fixat, evocă pentru noi, privitorii, o perpetuă mobilitate, o disponibilitate la variații și un fel de registru al multiplelor posibilități pe care operele sale ni le sugerează. Uneori Jacobsen reduce la minimum materia sculpturilor sale; ca și cum ar fugi de orice opacitate și de orice apăsare, el nu acceptă decît niște tije subțiri, niște curbe de o impecabilă perfecțiune geometrică și matematică, niște planuri închise și vii. Și această artă e mare și în acord total cu natura, care-i adoptă formele ca și cînd ea însăși le-ar fi creat.
Poate tradiția, conștientă sau nu, a artei norvegiene medievale a inspirat primele sculpturi ale lui Jacobsen, care erau de lemn și care păstrau, într-un oarecare figuratism, reprezentări comparabile cu formele mitice ale vechilor legende. Artistul a reluat mai apoi aceste forme în piatră, ca pentru a se debarasa de vechea moștenire fabuloasă, cu scopul de a reveni, după aceea, la

 niște construcții logice și clare, de o puternică

evidență. Și abia în momentul în care el a rupt definitiv cu figuratismul și cu masele pline, se afirmă și se definește destinul său estetic.
De acum înainte metalul este materialul său preferat. La ardoarea și la impetuozitatea artistului, fierul opune tocmai rezistența care trebuie pentru ca forma să-și capete armonia interioară și realitatea. «Fierul nu îngăduie nimic neprecis, nici un efect facil: bine folosit, spiritul său este probitate și forță. Bucățile acestea de metal negru, sudate împreună, respiră o forță virilă și o vitalitate fără asemănare în arta abstractă, scrie dl. Hutten . . . El știe să adauge acele imperfecțiuni estetice care sînt caracteristice unei arte noi. Ele nu au un echilibru perfect și te fac să întîlnești mereu un unghi sau o arcuire neașteptate.» De aceea, în ciuda sobrietății și clarității sale, Jacobsen nu este niciodată un clasic. Marea neliniște nordică pe care strămoșii lui o traduceau prin luptele de monștri și *entrelacs* cu dragoni se transformă la el într-o materie ușoară, care păstrează adesea ceva crispat, ca și cum armonia n-ar putea să fie decît rezultatul unei lupte interioare care nu se dă sub ochii privitorilor.
O importantă expoziție a operelor lui Hans Uhlmann, în pavilionul german al Bienalei de la Veneția, din 1954, a permis să fie cunoscut mai bine ceea ce aduce acest sculptor în domeniul căutărilor spațiale, al esteticii vidului și al tehnicii metalului. Uhlmann rămîne în multe privințe un grafician. Arta sa este mai degrabă a liniei decît a suprafeței și urmărește să realizeze combinații dinamice, printr-o îmbinare de tuburi, care, uneori, se înrudesc cu scheletele metalice ale lui Gonzales, dar care rămîn în mod hotărît abstracte. «Opera lui Hans Uhlmann, scrie Gert Schiff, nu are în Germania nici un precedent. Prin esența sa, ca este înrudită cu constructivismul lui Gabo și al lui Pevsner, precum și cu anumite tendințe care se manifestă la ora actuală în Franța, în opera unor artiști constructiviști. Se regăsește în însuși miezul acestei opere unul dintre principalele elemente ale artei constructiviste: reprezentarea con-

cretă a structurilor spațiului și timpului ca elemente de bază ale realității. Cu totul contrar tehnicii deductive a lui Mondrian, care se sprijină pe elementele plastice cele mai pure, Uhlmann procedează în operele sale prin inducție și se lasă ghidat de experiența vizibilului. De aceea, multe dintre operele sale, oricît de abstracte ar fi, au accente lirice.»
Tocmai *pentru că* sînt abstracte operele sale dobîndesc o valoare poetică evidentă care-și are izvoarele și analogiile în Expresionismul german. De la Expresionism Uhlmann a păstrat această înclinație spre drama pură, care dă un accent tragic multora dintre compozițiile sale metalice, precum și multora dintre desenele sale. Diferitele materiale metalice se comportă, la rîndul lor, în genul timbrurilor muzicale. Mișcarea, aici, este o tentativă aproape disperată de a depăși drama umană, dîndu-i o formă, un sens, o concluzie.
Americanul Richard Lippold se reîntîlnește prin opera sa cu marii abstracționiști ai Renașterii și cu legile pitagoreice ale numerelor, duce cercetarea non-figurativă la punctul extrem al subtilității și intelectualității sale, renunțînd la volum și chiar la suprafață în favoarea liniei și invitînd linia să stabilească niște construcții spațiale de o rigoare geometrică uimitoare. Lippold încearcă experiențele cele mai dificile și cele mai periculoase, pentru că e vorba aici de a se ajunge le o puritate care nu există și nu devine valabilă decît în momentul în care se atinge perfecțiunea ei. Orice aproximație, în acest domeniu, este eșec. Reușitele lui Lippold, atît de seducătoare pentru inteligență, cuceririle sale spațiale prin solide goale, atît de puternic afirmate de parcă ar fi armate cu cea mai solidă materie, se numără printre operele caracteristice ale timpului nostru. Spațiul însuși devine materia construcțiilor sale formale.
Basoreliefurile lui Hajdu, dimpotrivă, par să revină la un fel de mitologie primitivă, unele dintre ele amintind chiar, prin vehemența lor sobră și misterioasă, formele enigmatice pe care le întîlnim la primele sigilii sumeriene. Schnabel,

de asemenea, urmăreşte în volumele sale, de o impresionantă forţă statică, sau turmentate de un dinamism surd şi violent, expresia unei lumi originale încă străbătută de impulsurile stranii ale haosului şi făcînd eforturi să ajungă la «formă» în două direcţii opuse: împlinindu-se şi fugind. În sfîrşit, din punct de vedere tehnic, sculptura abstractă oferă spectacolul unei reduceri, a unei îndepărtări a acestei forme, prin material mai întîi (construcţiile de plexiglas ale lui Max Bill, sculpturile din sîrmă ale lui Righetti), apoi prin volume devenind din ce în ce mai aeriene, pe măsură ce materia din care sînt făcute devine mai uşoară şi mai transparentă şi, paralel, printr-o întoarcere la forme pure şi pline, oferind minimum de proeminenţe şi de modelări, ceva asemănător cu ceea ce doreau atît de mult să facă, la rîndul lor, egiptenii, din primele dinastii, şi grecii antici. Unii căutînd dincolo de tradiţie, în viitor; ceilalţi cerînd chiar de la această tradiţie secretele neschimbătoarelor şi fecundelor ei legi.

Aceste noi moduri de tratare a spaţiului, care se revarsă pretutindeni peste domeniile respective ale sculpturii şi ale picturii şi care-i fac pe sculptori şi pe pictori să se întîlnească pe un teren cu totul virgin, au căpătat formulările lor, încă din 1920, în manifestul Constructiviştilor, publicat concomitent cu deschiderea unei expoziţii senzaţionale, care rămîne una dintre datele cele mai importante din istoria artei. După cum mulţi dintre marii iniţiatori ai picturii abstracte, Kandinsky, Malevici, veneau din Rusia, tot de la Moscova porneşte şi mişcarea constructivistă, de care rămîn legate numele lui Tatlin, al lui El Lissitzky şi mai ales ale lui Anton Pevsner şi Nahum Gabo. Manifestele sînt interesante prin ceea ce spun şi prin ceea ce nu spun. Ele sînt compuse de artişti aflaţi în procesul de gestaţie. Chiar cînd pare doctrinar, teoretic, autoritar, un manifest este totdeauna marcat de o anumită timiditate, de o anumită inaptitudine de a transforma în cuvinte estetica artistului sau a gru-

pului care l-a lansat. Creaţia viitoare a acestui artist sau a acestui grup poate să confirme sau, dimpotrivă, să infirme aserţiunile manifestului. Nimic n-ar fi mai periculos decît să se scrie o istorie a artei după manifeste, şi s-a întîmplat, chiar cu Futurismul, ca dorinţa de a aplica riguros în opere afirmaţiile din manifeste să facă sterilă creaţia artiştilor futurişti şi să-i conducă la opere mult prea « literare », întrucît ele se sprijineau prea mult pe literatură, de la care primeau legile ei. Reţinem totuşi, din manifestul constructivist din 1920, cîteva formule, care, după însăşi părerea lui Anton Pevsner şi a lui Nahum Gabo, mai răspund şi astăzi la ideea fundamentală a constructivismului iniţial:

« 1. Pentru a corespunde vieţii reale, arta trebuie să se bazeze pe două elemente fundamentale: spaţiul şi timpul.

2. Volumul nu este singura expresie spaţială.

3. Elementele cinetice şi dinamice pot permite exprimarea timpului real, ritmurile statice nefiind suficiente pentru acest lucru.

4. Arta trebuie să înceteze de a fi imitativă, pentru a descoperi forme noi. »[1]

Anton Pevsner şi Nahum Gabo adaugă la aceste precepte de bază comentariile următoare:

« Pentru a mări limitele cîmpului sculptural, aşa cum rezultă numai din volumul masiv, realizăm construcţiile noastre în aşa fel încît aerul care le pătrunde să devină parte integrantă a operei.

Volumul masei şi volumul spaţiului nu sînt, din punct de vedere plastic, acelaşi lucru, ci două materiale diferite, concrete şi măsurabile. Noi folosim spaţiul ca un element nou şi plastic, ca o substanţă care încetează de a mai fi pentru noi o abstracţiune şi care devine o materie maleabilă ce se încorporează construcţiilor noastre. Spaţiul devine astfel unul dintre atributele fundamentale ale sculpturii.

[1] Acest text precum şi cel care urmează sînt luate din lucrarea despre Anton Pevsner publicată de către Galeria Drouin, în 1947.

În plus, construcțiile noastre poartă în ele însele umbrele și lumina, le captează și le conservă: în timp ce ele măresc variațiile culorii grație unor materii de tonuri diferite.
În ritmurile dinamice ale operelor noastre, timpul intervine ca factor de emoție. Timpul este substanța ideală a construcțiilor noastre, cîmpul însuși al mișcării figurilor succesive ale fiecărei dintre operele noastre, pe care-l preluăm ca a patra dimensiune. »
Iată deci, după mărturia însăși a creatorilor săi, niște opere care ocupă în spațiu un alt loc decît acela, de mii de ani atribuit sculpturii, al reliefului sau basoreliefului și care colaborează cu timpul, care folosesc timpul ca element dramatic, ca factor de emoție, în timp ce, pînă în vremea noastră, statuia sugera timpul, dar nu era modificată de el. A te învîrti în jurul unei statui *figurative* înseamnă a lua contact cu suita volumelor sale și a planurilor sale, cu privirea sau cu mîna, nu are importanță. Dar această mișcare nici nu implică și nici nu exprimă desfășurarea timpului. Dimpotrivă, cînd facem să se învîrtească în fața noastră o formă non-figurativă de Pevsner, sau dacă ne învîrtim noi în jurul ei, luăm cunoștință cu ceea ce obiectul tinde să devină. Acțiunea spațiului și a timpului, simultană, concentrată, produce o constantă creațiune. Pentru a avea întreaga lor eficacitate, ar trebui chiar ca aceste obiecte să fie înzestrate cu mișcare. Pevsner și Gabo au încercat, de curînd, să amplaseze la sculpturile lor un mecanism care să le facă să se învîrtească, dar această mașină s-a dovedit nesatisfăcătoare tocmai pentru că era mecanică și nu putea produce decît o repetiție monotonă. Balansierele lui Calder, de astăzi, nu sînt mai satisfăcătoare, și mîna, care face să se învîrtească platoul soclului, ochiul, care în investigația sa îndeplinește în același timp funcția spațiului și timpului, se dovedesc a fi mijloace mai eficace, pentru că sînt omenești, pentru că sînt vii.
Într-adevăr, operele lui Pevsner și Gabo sînt, înainte de orice, cu desăvîrșire vii și ca organisme

vii trebuie să le considerăm, chiar dacă în felul acesta nu înțelegi nimic de la ele. Că, în aceste opere, viața organică ajunge să se identifice cu un soi de schemă constructivă a universului, marile legi arhitecturale ale universului, este un lucru evident. Apropierea unora dintre aceste construcții spațiale de unele figuri matematice sau geometrice face să reiasă cît de strictă este aici asocierea dintre artă și știință. La o primă privire constați o ciudată înrudire dintre unele opere ale lui Pevsner. Construcția dinamică din 1947, de exemplu, Coloana care se desfășoară, *(développable)*, din 1942, sau Suprafața care se desfășoară, din 1941, cu suprafețele algebrice de gradul al IV-lea, suprafața lui Kummer cu șaisprezece puncte duble, dintre care opt sînt reale, sau funcția eliptică PI(U) pentru $G_2 = 0$ și $G_3 = 4$[1].
Fie că se consideră matematicile « ca o artă veritabilă alături de artele plastice și de muzică », după opinia lui Spengler[2], fie că se descoperă între știința modernă și sistemul lui Pitagora un acord care a fost în mod just definit de dl. Matila Ghyka[3] drept temelia unei estetici, sîntem surprinși de frumusețea care există în figurile pe care le luăm aici ca exemple. Teoriile lui Hambidge asupra prezenței « numărului de aur » în formele naturale își au corespondentul în cercetările esteticienilor asupra manifestării numărului de aur în artă. Constructivismul nu împrumută nimic de la știință, el este o știință în sine, independentă, autonomă, și nu se constată la el dorința de a aplica, în operele lui, teoriile științifice. Dar el regăsește prin instinct, nu prin raționament, anumite mari legi matematice sau geometrice; el ajunge la ele prin sensibilitatea care descoperă preceptele armoniei cosmice, nu prin calcul. Ar fi deci absurd să vezi în construcțiile lui Anton Pevsner o replică la figurile matematice; asemă-

[1] Vezi fotografia acestor figuri aritmetice de Man Ray, în *Cahiers, d'Art*, 1936.
[2] In *Der Untergang des Abendlandes*, Berlin, 1919.
[3] În *Esthétiques des Proportions dans la Nature et dans l'Art*, Paris, 1927.

narea lor constă în aceea că, prin demersuri diferite, matematicile se materializează în forme plastice, ajungînd la aceleaşi figuri pe care artistul le creează cu intuiţia şi cu puterea lui de născocire. Lucrul cel mai impresionant, în arta lui Pevsner, chiar dacă la prima vedere pare foarte raţional, este elementul organic, viu, biologic. Materia însăşi se mlădiază pentru a reda prin curbe mişcările inteligenţei şi ale emoţiei, dar inteligenţa şi emoţia se exprimă în acelaşi fel în forme de o puritate absolută, într-o organizare riguroasă de linii şi de planuri, unde curbele se îndoaie şi se încrucişează cu gravitatea hiperbolelor şi cu elasticitatea ţesuturilor vii.

Concepută de la origine ca un tot, în însăşi complexitatea sa de linii şi de planuri (despre volume propriu-zise nu se poate vorbi aici, întrucît aici volumele sînt masele de aer şi de lumină care se deplasează în interiorul compoziţiilor), o construcţie de Pevsner depinde, încă de la începutul creării sale, de un soi de fatalitate. Ea este totală încă de cînd se naşte. Artistul îi modelează elementele prin desene, mai adesea prin machete, pînă la crearea definitivă. Cu totul altfel decît se petrece în sculptura figurativă şi tradiţională, unde statuia se face prin ceea ce se îndepărtează din piatra sau din marmura care o capturează în bloc, în arta lui Pevsner părţile se asamblează ca elementele unei maşini şi tocmai din asamblarea acestor elemente iau naştere în acelaşi timp armonia interioară a operei şi expresia sa evidentă. Muncă de fierar mai mult decît de sculptor propriu-zis, se pare, căci ne aflăm în faţa unui material cu totul nou, cel puţin în ceea ce priveşte tratarea lui şi din pricina scopurilor *gratuite* pe care le au în vedere asemenea construcţii.

Şi la Tatlin se mai constată căutări pitoreşti, precum şi spirit de joc, mai mult decît sentimentul rigorii care-i inspiră pe Pevsner şi pe Gabo. Se simte nu o dată că artistul s-a amuzat să suprapună materii şi forme ciudate, pentru uimirea care poate să ia naştere din această supra-

punere. Deşi abstract prin mijloacele folosite şi prin rezultatele obţinute, el apare mai degrabă ca un suprarealist, care a făcut din uimire unul din mobilurile sale cele mai puternice. Întocmai ca în construcţiile lui Picabia sau ale lui Kurt Schwitters, care caută surpriza şi atinge, aş zice în ciuda lui, emoţia şi măreţia. La aceştia asemenea construcţii dovedesc gratuitul, capriciul, divertismentul. Tatlin transpune în abstract cîte ceva din fantezia şi din graţia care ne emoţionează în arta populară rusă. Nu înseamnă că subapreciem arta lui spunînd acestea, ci doar că o definim.

Pentru a defini opera lui Pevsner sau opera lui Gabo, care s-au dezvoltat adesea în aceeaşi direcţie — cei doi fraţi fiind însufleţiţi de aceeaşi dorinţă de măreţie şi de esenţă — ar trebui să folosim un vocabular nou, care ar aparţine şi artei plastice, dar şi ştiinţelor matematice şi naturale. În cea mai mare parte a construcţiilor lui Pevsner, de fapt, găsim cele trei domenii îmbinate. În opere, cum ar fi construcţia *Lume*, din 1947, ori *Fresca în oval*, din 1945, sau *Construcţie de altorelief*, din 1944, regăsim de fapt obiecte care pot fi interpretate în acelaşi mod, din punctul de vedere al plasticii, al ştiinţei pure sau al vieţii organice.

Dar să explicăm mai întîi acest titlu de frescă în oval care ar putea să mire şi să ducă la confuzii, pentru că nu e vorba de o pictură, ci de un obiect cu trei dimensiuni şi din metal. Pentru a o înţelege trebuie să descoperim că această construcţie din oţel, făcută dintr-o asamblare de planuri curbe şi de planuri drepte, primeşte şi distribuie luminile într-o manieră extrem de savantă şi de acordată, încît pînă la urmă ea expune această lumină ca şi cînd ar fi o pictură murală, şi că, ţinînd seama de felul cum aceste planuri primesc şi reflectă lumina, sîntem în prezenţa unei compoziţii de forme şi de culori care poate, foarte firesc, să fie asimilate unei fresce.

Obiectul, de fapt, nu obţine vitalitatea sa completă decît cu ajutorul luminii şi al aerului ;

el este făcut ca să le facă pe acestea două să circule. Este un solid gol, prin care poate trece aerul, și nu un solid plin, mîngîiat de aer, cum se întîmpla, pînă acum, în sculptură. Oricît de paradoxal ar părea să asemui un organism de metal cu o materie aproape impalpabilă, cum e sticla, aș zice că planurile unei construcții de Pevsner construiesc, la urma urmei, un fel de vitraliu, un vitraliu prin *reflexie*, nu un vitraliu prin transparență.

Ce loc ocupă Jean Arp în sculptura contemporană? Un loc deosebit de important, căci el a deschis căi nenumărate în cursul evoluției sale de-a lungul celor aproape patruzeci de ani, care au urmat Mișcării Dada. Arp a fost unul dintre creatorii acestei mișcări, și în voința de negare radicală pe care o reprezintă Dada, la Arp, mai mult ca la oricare alt artist, se manifestă intenția cea mai hotărîtă de a rupe cu tradițiile sau, mai bine-zis cu tradițiile care opresc și imobilizează, pentru a se reveni la origini, la principiul însuși al formelor și al mișcării.

Dadaismul ne apare astăzi, cu trecerea timpului, ca o revoluție considerabilă în ceea ce privește conceperea limbajului, fie el limbaj poetic sau limbaj plastic, și nu este lipsit de importanță faptul că Arp scria poeme și în același timp picta. Pentru el problema limbajului se pune înaintea oricărei alteia, și efortul său permanent a fost de a face să se revină la formele elementare, la sursele vocabularului formelor, nu în căutarea unui absolut fixat în finit și în infinit, ca la Brâncuși, ci dimpotrivă în ceva care este în perpetuă mișcare, în stare de transformare, pe cale *de a se face*. Acesta este motivul pentru care formele preferate de Arp, cele la care el revine în mod cu totul natural ca la niște proiectări imediate ale sensibilității și voinței sale creatoare, sînt formele care se înrudesc cu germenii, cu structurile vegetale în curs de creștere și de metamorfozare.

S-a spus că universul sculptural al acestui artist era *larvar*. Trebuie atunci să înțelegem cuvîntul

larvă în sensul său cel mai vechi și cel mai deplin, adică în sensul de ființă vie care ajunge la plenitudinea vieții printr-o serie de schimbări și de treceri, nu cu scopul de a sparge și de a înlătura învelișul material care o acoperă, ci pentru a-l desăvîrși, pentru a-l modela din interior și a-l conduce astfel, dinăuntru înspre afară, către forma sa definitivă. Dacă sculptura lui Arp ne dă uneori impresia unei metamorfoze neterminate, oprite, este pentru că sculptorul știe, din instinct, că orice viață este în permanență incompletă și preocupată să se completeze, că orice formă este trecere și schimbare. O lume densă, compactă, grea de o viață elementară, se exprimă în opera sa prin forme pline de forță și de intensitate, impresionante prin însuși aspectul lor de esențe originale. Imaginația îți sugerează rădăcini colosale, rizomi pătrunși de o irezistibilă vitalitate. Mondrian spunea despre aceste forme ale lui Arp că trec « dincolo de orice determinare ». Aceasta înseamnă că la el nimic nu este aprioric sau intelectual, nimic care să se supună, de aproape sau de departe, unei voințe de a orîndui idei. Creațiile lui Arp sînt niște organisme și ca atare ele iau uneori parte la răscolitoarea incertitudine a vieții care încearcă, fără odihnă, forme noi, cărora le insuflă puterea și energia ei și le lasă, apoi, să încerce ele însele evoluțiile conținute dinainte în germenele de spirit aflat în sînul materiei.

Spațiul lui Arp este la fel de plastic ca înseși formele care se mișcă în el. Acest sculptor a adoptat diferite metode de a capta și de a anima acest spațiu, cu scopul de a-l constrînge să devină și el instrument major de creație. Niște reliefuri foarte subtile îi îngăduie artistului să opună o materie clocotitoare de substanță și niște contururi mișcătoare care rețin substanța în timp ce o și dirijează, să opună deci această materie unor viduri ciudate, puse în valoare uneori de transparențe care dau *plinului* o semnificație și mai triumfătoare. Cu subtile opoziții de culori foarte simple, elementare, care sînt chiar ale

elementelor, pămîntul, apa și care păstrează deci grația oarbă a elementelor înseși.

În opera lui Arp, forma nu se înscrie și nu se descrie niciodată ; indeterminarea la care făcea aluzie Mondrian și pe care o admira la sculptor, cu toate că el însuși, după cum se știe, era un împătimit dușman al oricărei indeterminări, nu este decît consecința supunerii cu care acest artist ascultă de lecția naturii. Bineînțeles, nu a lumii înregistrate prin priviri și interpretate prin inteligență, ci a acestei noțiuni primordiale care nu se regăsește și nu se vădește decît atunci cînd individul creator a devenit el însuși locul de întîlnire al tuturor curentelor creațiunii. Fluxul de sevă și de lavă trece direct în opera lui Arp, chiar fără să fie transcris de conștiință sau de voință. Suprema forță a acestui artist este de a rămîne în permanență stăpînit de *spiritul pămîntului*. Dimensiunile în care sînt dispuse și distribuite volumele sculpturilor sale sînt cu greu interpretabile în limbaj dialectic ; acest artist pare să posede un simț în plus față de ceilalți oameni și să se miște într-un plan în care nu ne este totdeauna ușor să-l urmărim. Poate mai mult decît oricare alt sculptor contemporan el trebuie acceptat ca atare, fără discuție, nu atît pentru ceea ce semnifică, cît pentru ceea ce *este*, deoarece însăși problema ființei este cea pe care o pune opera sa, în primul rînd, cu o autoritate și o violență deopotrivă de imperative. Toate operele sale sînt niște nașteri, nașteri de forțe, nașteri de forme; ele au impulsul ușor brutal al genezelor, în timp ce fac totodată efortul unor subtile transpuneri (în domeniul reliefurilor de minimă suprafață, mai ales), al irupției inteligenței în structura oarbă. Obiectele create astfel de Arp nu mai aparțin sculptorului. Ele se întorc în repertoriul original al creaturilor, și totul la ele, dispunerea planurilor, tensiunea volumelor, echilibrul perspectiv al maselor, ne impune monumentala lor realitate. Realitate care nu se referă la nici un alt obiect decît la ele însele, încărcată de un adevăr care nu poate fi înțeles nici cu logica noastră, nici cu rațiunea noastră. Dincolo de instincte (dacă vrem să spunem că Arp este un instinctiv) rezidă o lume de arhetipuri cu totul independentă de imperativele geometrice și numerice care guvernează arhetipurile de care am pomenit. Puterea de convingere care emană din sculpturile lui Arp provine din faptul că ele corespund la ceva din sufletul nostru care ne menține în contact direct și permanent cu materia originară, cu primele forme în care s-a încercat în chip fericit. Ceea ce Pevsner urmărește în algebra liniilor și a numerelor, Arp caută în inconștienta docilitate la *telurismul* său natural. El rămîne în lumea germenilor, dar întotdeauna înainte ca germenii să izbucnească. El prelungește gestațiile în meditația volumelor închise, care se încrucișează, se aprofundează și se intensifică într-un prezent continuat prin durată pînă la un fel de eternitate sau pînă cînd începutul și sfîrșitul, puncte extreme, coincid.

IV. O ESTETICĂ A TIMPULUI ŞI A MIŞCĂRII

Printre arte, sînt unele care se dezvoltă în timp şi perceperea lor este o suită de acte: muzica, de exemplu, baletul, mimica, drama, cinematograful. Acestea sînt artele de mişcare, artele mobile. Ele nu există decît cu condiţia acestei desfăşurări în timp: o notă nu este muzică, după cum o atitudine nu poate fi socotită balet. Diferenţa dintre un « *still* », care este imaginea izolată a unui film de cinema şi aceeaşi imagine încorporată în desfăşurarea filmului este atît de considerabilă încît cu greu îţi vine a crede că e vorba de aceeaşi imagine. *Still*-ul, în acest caz, aparţine fotografiei pur şi simplu, desenului, picturii. Lucrul este mult mai evident în desenele animate ; fiecare desen este o materie inertă care nu capătă viaţă decît în momentul în care este antrenată în succesiunea desenelor cărora le aparţine şi care nu se justifică decît prin această apartenenţă, mai precis, prin această succesiune. Ceea ce demonstrează în mod hotărîtor acest lucru este faptul că imaginea unui desen animat, fie că e vorba de cele ale lui Walt Disney, în America, sau de umbrele chinezeşti ale lui Lotte Reininger, în Germania, este concepută în funcţie de de mişcare. Ea este veriga unui lanţ care nu poate exista decît prin verigile care-l alcătuiesc şi care, ele însele, ca elemente ce alcătuiesc un desen animat, nu există decît prin înlănţuirea cu alte desene. De aici o tehnică nouă

pentru desenatorul specializat în această artă, care consideră opera sa nu ca nu scop în sine, ci ca un element constitutiv al unui ansamblu ce guvernează compoziţia desenului. Un bun desen animat este acela în care fiecare imagine nu poate fi concepută izolat.

Opuse acestor arte de mişcare sînt artele statice, acelea în care obiectul o dată terminat este fixat pentru totdeauna, imobilizat, fără să se mai dezvolte în timp: arhitectura, firește, pentru înseşi necesităţile ei eminamente statice, afară de cazul dacă bineînţeles nu este cumva vorba de construcţii destinate mişcării, un vehicul, o corabie, un avion; pictura şi sculptura; în sfîrşit toate artele numite *plastice.* În ceea ce priveşte arhitectura, vom observa că aceea a nomazilor, deci una menită să se transforme într-o oarecare măsură într-o *arhitectură în mişcare*, dă naştere unor forme de corturi, de exemplu, care, independent de obligaţiile lor funcţionale, de adaptările lor practice la nevoile pentru care servesc, sugerează o estetică deosebită, o estetică de mişcare. Factorul viteză joacă un rol considerabil în *arhitectura* vehiculelor; e de la sine de înţeles că o caravelă din Evul Mediu sau un torpilor modern, o caleaşcă din secolul al XVII-lea sau un automobil din 1956 [1], un biplan al fraţilor Wright sau un avion cu reacţie, diferă unele de altele din cauza însăşi a diferenţei de rapiditate care le caracterizează. După cum se pare, s-ar putea deci vorbi despre o arhitectură statică şi despre o arhitectură în mişcare, formele lor fiind ordonate de factorul timp care le condiţionează; în cazul în care un edificiu aparţine în acelaşi timp şi arhitecturii statice şi arhitecturii în mişcare, cum sînt pavilioanele cu soare constant, în anumite sanatorii, formele lor trebuie în mod necesar să ţină seama de această dublă funcţionalitate.

[1] De ultimă fabricaţie; în 1956 apărea cartea lui Marcel Brion. (N. T.)

În ceea ce privește artele statice — pictura, sculptura — ele nu posedă mișcare, dar o sugerează. Ele reprezintă, de fapt, un singur act — ca amintitul *still* din cinematograf — dar *te fac să te gîndești* la actele care preced și la cele care urmează actului reprezentat. În anumite cazuri, la primitivi, bunăoară, și chiar la icoanele rusești tîrzii (arta rusă rămînînd, mai mult decît oricare alta, fidelă foarte vechii sale tradiții), se întîmplă că pictorul figurează pe același tablou diferite episoade din viața unui personaj. Aceasta poate să fie sub forma unor mici imagini suprapuse, rectangulare, izolate, ca desenele din revistele pentru copii, însoțite chiar de explicații, la pictorii italieni din secolul al XIII-lea, de exemplu, sau în icoanele grecești ori rusești, conținînd evenimente separate în timp și în spațiu, dar grupate arbitrar într-un decor unic și, în aparență, simultane.

În afară de unele excepții, tabloul care reprezintă o acțiune procedează prin aluzii la acțiunile anterioare și posterioare. La fel ca și statuia care conține în ea însăși, în mișcarea reprezentată, toate mișcările dinainte și toate mișcările de după. Se întîmplă chiar ca o sculptură, ca de pildă *Moise* al lui Michelangelo, să înfățișeze un om pe cale de a se ridica și care nu este încă nici cu totul imobil, nici cu totul în mișcare. Vom spune apoi, întrucît discutăm despre sculptură, că faptul de a face o statuie să se învîrtească pe soclul său nu o înzestrează cu mișcare ; acest gest nu are drept rezultat decît să arate din diferite unghiuri o mișcare unică, nu de a crea o succesiune de mișcări ; dimpotrivă, un dansator care se învîrtește în jurul său creează o succesiune de imagini diferite, care sînt mișcare propriu-zisă. În toate epocile în care arta nu are scop naturalist sau imitativ, reprezentarea mișcării nu a fost socotită necesară ; ea părea chiar potrivnică hieratismului, caracteristic artelor religioase. Clasicismului, la rîndul său, care tinde spre reprezentarea universalului și a eternului, îi repugnă și lui mișcarea — reprezentarea mișcării, firește

— întrucît aceasta este individuală, precară și se distruge în momentul cînd s-a săvîrșit. Barocul, dimpotrivă, în dorința sa de a da expresia cea mai caracteristică a dramei umane, se străduiește să-l impresioneze pe spectator prin figurarea gesticulației celei mai rapide și mai vehemente. După cum a creat opera, baletul modern și simfonia, Barocul a inventat cupolele răsucite, care dau iluzia mișcării și statuile gesticulînde care izbutesc, la rîndul lor, să creeze un anumit iluzionism. Dar în toate aceste cazuri este vorba tot de o operă de artă fixă, statică, reprezentînd o singură acțiune și pe care factorul psihologic sau afectiv o mărește și intensifică cu aluzii la acțiuni iluzorii.

S-a întîmplat totuși că artele plastice să vrea să reprezinte mișcarea, ca mișcare pe cale de a se desfășura. Lucrul pare paradoxal, contradictoriu, ba chiar imposibil din pricina limitelor impuse statuii și tabloului. Ca și cum aluzia la mișcare și sugestia mișcării n-ar fi fost suficiente, în timp ce barochiștii și descendenții lor, romanticii, se mulțumiseră cu această situație și scoseseră din ea admirabile efecte de un dinamism impresionant, unii artiști și-au propus să figureze, în tablourile și în statuile lor, mișcarea însăși. Întîlnim o tendință asemănătoare, în aceeași epocă, la cubiști și la futuriști. Unele tablouri ale lui Fernand Léger, datînd din anii 1910—1911, și mai ales foarte importantele și foarte remarcabilele pînze ale lui Marcel Duchamp, *Nud coborînd o scară* (1912), *Regele și Regina înconjurați de nuduri grăbite* (1912), sînt cele mai bune exemple în ceea ce privește Cubismul. Chiar acest termen de *nuduri grăbite (nus vites)*, pe care Marcel Duchamp l-a folosit în mai multe rînduri, pune cu putere accentul pe mișcare și, mai mult chiar, pe rapiditate. Guillaume Apollinaire încă din 1913 definise în chip admirabil arta lui Marcel Duchamp cînd scria[1] : « Această

[1] *Les Peintres Cubistes, Méditations esthétiques*, Paris, 1913, p. 75

artă care se străduiește să estetizeze niște precepte atît de muzicale ale naturii nu-și îndăguie capriciul și arabescul inexpresiv al muzicii. Este foarte cu putință să se conceapă o artă care și-ar stabili ca țel să obțină din natură nu niște generalizări intelectuale, ci forme și culori colective, a căror percepere n-a devenit încă noțiune, și se pare că un pictor ca Marcel Duchamp este pe cale de a o realiza. »

Dar cubismul, în totalitatea sa, este o mișcare *clasică*, mișcare care tinde spre static, prin importanța pe care o acordă, în primul rînd, formelor geometrice. Se pare chiar că el își propune, înainte de orice, imobilizarea vieții și că își ia ca deviză fraza domnului Teste: « Șterg ceea ce este viu ». Dimpotrivă, futuriștii italieni, moștenitori ai unei tradiții baroce care nu s-a împămîntenit niciodată cu adevărat în Franța, își propun, ca scop principal, reprezentarea mișcării. Aeropictura, imaginată de Marineti, care consistă în figurarea peisajelor văzute dintr-un avion în zbor, este unul dintre aspectele acestei preocupări. În acest caz, teoretic cel puțin, artistul se deplasează prin fața obiectului și mișcarea sa se adaugă la perceperea obiectului, creînd o mulțime de percepții succesive și diferite. Pentru alți artiști futuriști, pictorul rămînea imobil și obiectul se mișca prin fața lui. În ambele cazuri rezultatul era identic: reprezentarea se realiza prin adiționarea de percepții succesive. Se spune despre Balla că pentru a-l face pe un vizitator să înțeleagă cum pictase portretul unui copil fugind, a pus-o pe fetița lui să alerge prin fața ferestrei, ca vizitatorul să poată constata, dacă era capabil, diviziunea mișcărilor pe care pictorul le întrunise în pînza lui. După cum a scris Boccioni în al său *Manifest tehnic al sculpturii futuriste* « în sculptură ca și în pictură nu se poate reînnoi totul decît căutînd *stilul mișcării*, adică adunînd sistematic și definitiv în sinteză ceea ce impresionismul a dat fragmentar, accidental, deci analitic. Această sistematizare a vibrațiilor luminii și a interpretărilor planurilor va da sculptura

futuristă al cărei fundament va fi arhitectonic, nu numai ca o construcție de mase, ci așa încît blocul sculptural să aibă în sine elementele arhitectonice ale atmosferei sculpturale în care trăiește subiectul. »[1]

Futuriștii se mîndreau într-adevăr în acea vreme cu o anumită *abstractizare plastică futuristă*, pe care Boccioni a definit-o foarte bine în cartea sa apărută în 1914. În acea epocă, deci, vedem dezvoltîndu-se, o dată cu mișcările propriu-zise abstracte ale Suprematismului și ale Constructivismului, o altă mișcare, care afirma de asemenea că este abstractă, Futurismul, dar care rămîne, de fapt, strîns legată, ca și Cubismul, la rîndul său, de arta figurativă. Obiectul Futurismului, de fapt, nu este o figură abstractă, ci o figură în mișcare, ceea ce este cu totul altceva, oricare ar fi rezultatul la care pot să ajungă cercetările sale. Cînd examinăm operele futuriste cele mai semnificative și cînd studiem textele în care artiștii acestei mișcări se explică și se justifică, descoperim în ele o intenție cu totul străină de cele care-i inspirau în același timp pe un Kupka, pe un Malevici sau pe un Kandinsky. Futurismul, cu toate acestea, ne interesează aici în măsura în care, prin dorința lui de a aboli forma statică și de a figura *mobile*, se apropie de tendințele evidente ale artei abstracte contemporane, rămînînd însă destul de departe de ea.

Futuriștii au creat o teorie a mișcării absolute și a mișcării relative, care valorează cît valorează orice teorie, dar interesantă pentru că formulează în termeni expliciți nevoia de a integra mișcarea în opera de artă, care stă la baza operei lui Calder, această teorie a dus la descoperirea amintitelor *Lumia* și *Clavilux* de către Thomas Wilfred și a dat naștere, în sfîrșit, cinematografului figurativ, desenului animat și filmului abstract. Asupra mișcării absolute și a mișcării relative

[1] *Manifesto tecnico della scultura futurista*, citat de Boccioni, în *Pittura, scultura futurista. Dinamismo plastico*, Milano, 1914.

Boccioni a scris un important capitol în cartea sa citată mai sus. Acolo s-a spus că « nu există nimic imobil în intuiția noastră modernă a vieții », că « un cal în mișcare nu este un cal oprit care se deplasează, ci un cal în mișcare, adică altceva, care trebuie conceput și exprimat ca un lucru cu totul deosebit ». Boccioni mai scria apoi: « Este vorba de a se găsi o formă care să fie expresia acestui nou absolut: *iuțeala*, pe care un temperament cu adevărat modern nu poate s-o neglijeze. Este vorba de a studia aspectele pe care viața le-a căpătat în mișcarea cea mai rapidă și în simultaneitatea care-i este consecința. »[1]

La unii Cubiști și la alți pictori mai mult sau mai puțin înrudiți cu Cubismul, se recunoaște această dorință de a scăpa de « concepția contemplativă a peisajului », cum spune Boccioni. Dar Futuriștii sînt aceia care în chip esențial, au căutat « forma unică, singura care să dea continuitatea în spațiu » și care au reprezentat-o în operele lor. Rezultatul acestor căutări se va găsi într-o « stare sufletească » a lui Boccioni, intitulată *Cei care se duc* (1911), sau într-un alt tablou al aceluiași pictor: *Dinamismul unui ciclist* (1913); în *Zdruncinăturile trăsurii* (1911), *Forțele centrifuge* (1912) și *Simultaneitatea* (1913) ale lui Carrà, în « dinamismele » lui Russolo, *Dinamismul unui automobil* (1913), în *Revolta* (1911) și mai ales în *Rezumatul plastic al mișcărilor unei femei* (1911), care constituie o excelentă demonstrație a teoriilor tehnice ale lui Boccioni și a proclamațiilor din manifestele futuriste.

Futuriștii s-au numit ei înșiși « primitivii unei noi sensibilități complet transformate ». Ei pretind de asemenea că « dinamismul în pictură și în sculptură este deci un concept evolutiv al realității plastice. Este exponentul unei sensibilități care concepe lumea ca o succesiune infinită a unei varietăți în evoluție. Interpretînd mobilitatea acestei evoluții, care este viața însăși, noi,

[1] *Op, cit.*, pag. 187.

futuriștii, am putut crea forma tip, forma formelor, continuitatea ! »[1]

Tocmai această *continuitate*, această simultaneitate figurează în tablourile ciudate ale pictorului Balla *(Linii de viteză + succesiuni dinamice*, 1913; *Densități de atmosferă*, 1913; *Viteză abstractă*, 1913; *Plasticitatea de lumină-viteză*, 1913), iar Severini, care a fost futurist înainte de a fi clasic[2] și care a exprimat și el într-un mod dintre cele mai ciudate « simultaneitatea » în niște tablouri care aveau ca temă dansul *(Pan-Pan*, 1911, *Dinamismul unei dansatoare*, 1912; *Hieroglifă dinamică a Balului Tabarin*, 1912) sau peisajul văzut de un obeservator în mișcare: *Tren într-un peisaj*, 1913. Sintezele lui Soffici, cu excepția *Balului pederaștilor* care este asemănător cu tablourile de dans ale lui Severini, sînt mai degrabă niște sinteze statice, și nu scot în evidență « dinamismul plastic » care-i entuziasmează pe ceilalți futuriști.

Dacă Futurismul a găsit mai mulți pictori pentru a exprima idealurile sale, n-a avut decît un mare sculptor, pe Boccioni, care a pus în practică, într-o manieră magistrală, teoriile sale. Nu atît în compoziții cum ar fi *Cap+casă+lumină* (1911), care este arbitrară, teoretică și mai ales anti-plastică, nici în aceea care are ca titlu *Fuziunea unui cap cu o fereastră* (1911), încercare nefericită de a realiza o sinteză imposibilă. De asemenea, în naturile sale moarte, ca *Dezvoltarea unei sticle în spațiu*, el încearcă să realizeze, în a treia dimensiune, cercetările Cubiștilor. Dimpotrivă, eforturile Futurismului pentru a realiza « sinteza momentelor » mi se pare a obține rezultatele cele mai perfecte în ceea ce este propriuzis această combinație a factorului spațiu cu factorul timp. Statuia intitulată *Forme unice ale continuității în spațiu* (1913), sau cea pe care Boccioni o numește *Mușchi în viteză* (1913) realizează într-un chip foarte curios descompu-

[1] *Op. cit.*, pag. 208.

[2] A se vedea cartea sa *Du Cubisme au Classicisme*, « estetică a compasului și a numerelor », Paris, 1921.

nerea formei în mișcare și apoi recompunerea ei. Boccioni a creat aici niște figuri extrem de dinamice care completează, demonstrîndu-le, afirmațiile doctrinei sale simultaneiste și termenii înșiși ai Manifestului tehnic din 1910; « Gestul nu va mai fi pentru noi un *moment oprit* al dinamismului universal: el va fi într-o manieră decisivă senzația dinamică eternizată ca atare ». Greșeala Futuriștilor era că *antropomorfizau* excesiv și că voiau să dea o reprezentare plastică a ceea ce nu se poate reprezenta decît în mișcare și în mobil. Experiența pe care au încercat-o ei în aceste privințe e cam ciudată și nu are pentru noi decît o valoare documentară, o valoare doctrinară. Teoriile lor trebuie așezate alături de toate cele care au mai fost inventate pentru a inspira forme noi sau pentru a le justifica. În ciuda vivacității lor agresive și a turbulenței lor, Futuriștii nu au instaurat o estetică durabilă și, mai mult chiar decît Cubismul, ei s-au văzut foarte repede intrați într-un impas. A reprezenta mișcarea printr-o imagine fixă este un lucru care nu se poate face decît printr-o convenție, analogă cu cele pe care le-au folosit pictorii de-a lungul secolelor. Toți cei care au încercat să înzestreze cu mișcare o figură prin natura ei imobilă s-au izbit de același dificultăți. Se punea deci problema sau de a se găsi un material nou, care poate fi înzestrat cu mișcare, sau o simbolizare nouă capabilă să materializeze o percepție nouă a mișcării.

Simbolul futurist s-a dovedit a fi insuficient. Analiza este inteligentă și dibace, dar sinteza este puțin convingătoare. În plus, statuia și tabloul futurist încă mai fac apel la imaginația privitorului, ele îi cer să restabilească ideea și imaginea mișcării printr-un efort intelectual, care substituie percepția vizuală a diferitelor imagini ce compun mișcarea, cum face cinematograful. În plus, tentativa futuristă se angajează într-o situație fără ieșire prin faptul că ea se mai împovărează cu forme reprezentaționale. Numai formele abstracte pot explica, în chip

convenabil, aceste investigații în estetica mișcării, prin aceea că e vorba atunci de mișcarea pură, și nu de mișcarea dramatică, contaminată de intelect sau de sentiment, cum este cea a omului, sau ascultînd de o necesitate funcțională, practică, alta decît necesitatea estetică a mișcării însăși. Dar cum era firesc ca arta unei societăți, ale cărei forme de viață și moduri de gîndire erau condiționate mai ales de mișcare, să devină mobilă și ea, s-au creat tehnici noi: cinematograful, care folosește el însuși mișcarea pentru a efectua percepția succesivă a imaginilor, iar în domeniul plastic *obiectele mobile.*

Cinematograful este, prin esența sa, figurativ, întrucît aproape întotdeauna reproduce o acțiune umană jucată de personaje umane. Desenul animat — al lui Fleischer, al lui Pat Sullivan, al lui Disney — a folosit același aparat de luat vederi și de proiectare pentru a substitui unui personaj în mișcare o succesiune de imagini, divizînd și apoi reconstituind mișcarea. Au mai apărut de asemenea și păpușile animate, al căror inventator, Starevici, a făcut școală. Dar în cazul marionetelor, al desenului animat sau al filmului zis « comercial » este încă vorba de figurare, de reprezentarea formei umane, de o anecdotă în care mișcarea este accesoriul, nu esențialul.

Mișcarea pură nu putea să fie reprezentată, într-o modalitate gratuită, decît de către arta abstractă. Dar este interesant de notat că în înseși aceste domenii în care pare să domnească exclusiv figurativul — cinematograful, baletul... — arta abstractă s-a instalat și și-a urmat propriile sale cercetări. În ceea ce privește baletul abstract, aș menționa lucrările care au fost făcute între 1920 și 1930 de Bauhaus, la Dessau și la Weimer. Lucrările efectuate la Bauhaus se numără printre cele mai interesante manifestări ale epocii noastre, mai întîi prin calitatea oamenilor care au lucrat acolo: alături de Walter Gropius și de Lyonel Feiniger, găsim mari artiști

 abstracționiști, Klee, Kandinsky, Moholy-Nagy;

apoi prin ideile care s-au dezvoltat aici. În domeniul obiectului practic — Bauhaus era un fel de școală-atelier de artă aplicată — o riguroasă și armonioasă funcționalitate. În domeniul estetic, o voință de a reveni la formele pure, esențiale și plăcut abstracte. [1] Bauhaus-ul a făcut vitraliul abstract, sub conducerea lui Paul Klee, țesătura abstractă, sub îndrumările lui G. Muche, statui abstracte sau, mai bine-zis, construcții de volume abstracte, fie prin construcții ce utilizau materiale diferite, cele ale lui Wassilieff, de exemplu, unde se regăsește influența lui Tatlin, fie prin reprezentări plastice geometrice, concepute cel mai adesea de către Oscar Schlemmer. Adăugăm că Bauhaus a publicat opere de Moholy-Nagy, de Mondrian, de Theo van Doesburg, de Klee, de Kandinsky, de futuriști ca Prampolini și Marinetti, de ale ungurilor din grupul MA, de Le Corbusier, de Kurt Schwitters, care și-a expus teoria sa despre *Merz*: chiar numai prin înșiruirea acestor nume, se vede limpede cum curentele cele mai importante ale abstracționismului hrăneau ideile și realizările de la Bauhaus. Și cum la Bauhaus exista o *scenă experimentală* pentru cercetările din domeniul teatrului și coregrafiei, s-a creat aici în mod cu totul firesc și o formă de balet remarcabil. Aici s-a jucat drama abstractă de Lothar Schreyer, *Mondspiel*, și mai ales s-a reprezentat *Baletul mecanic* de K. Schmidt și G. Teltscher, și *Baletul triadic*, de O. Schlemmer. Să nu uităm că K. Schmidt, autorul *Baletului mecanic*, este și inventatorul unor forme foarte ciudate pentru focuri de artificii.

Focul de artificii, de fapt, constituie una dintre formele de artă care realizează cel mai bine sinteza, preconizată de futuriști, a mișcării, a formei, a culorii, a luminii. Ar fi de dorit să se dezvolte în Europa o estetică a focului de artificii comparabilă cu cea care există în China, și în locul unei simple distracții populare, acesta să devină, grație bogăției mijloacelor sale plastice, mod de expresie artistică, lucru ușor de realizat. În lucrarea sa despre *The Arts and their interrelations* [1] (Artele și relațiile dintre ele) Thomas Munro, conducătorul Muzeului din Cleveland și profesor de istorie a artei la universitatea din acest oraș, face un studiu foarte interesant asupra focului de artificii. Este evident că focul de artificii figurativ, naturalist, reprezintă corupția unei arte care, prin însăși natura, mijloacele și posibilitățile sale, este esențialmente abstractă. În *Baletul triadic*, personajele sînt transformate în obiecte ciudate, prin costume extraordinare ca material și forme, dar rămîn tot figuri umane deformate: ele nu sînt figuri abstracte. Tot deformări sînt și personajele lui Léger, în baletul *Création du Monde*, sau cele ale lui Picasso, în *Parade*: este o nouă formă de reprezentare, nu o non-reprezentare. *Baletul mecanic* merge mai departe, în primul rînd prin aceea că personajele sale sînt niște construcții geometrice, iar evoluțiile lor sînt și ele dezumanizate, geometrizate, abstractizate. Efortul cel mai mare la Bauhaus în domeniul spectacolului este *Excentrica mecanică* de Moholy-Nagy și *Hipodrom A.B.C.* de Marcel Breuer, făcînd parte, de fapt, din domeniul semi-abstractizării, ca și baletele de marionete ale lui Depero, de la Teatro dei Piccoli, din Milano. Cînd privim montajul baletului mecanic al lui Kurt Schmidt, cu succesiunea sa de imagini, așa cum le-a vrut autorul, ni se pare că vedem un film abstract, *Ritmuri* de Hans Richter, de exemplu, sau *Simfonii* de Viking Eggeling, sau *Motive* de Tuttmann. Filmul lui Fernand Léger, *Entracte* nu este un film abstract, ci un film suprarealist.

Bauhaus a încercat, în filmul abstract al lui K. Schwerdtfeger, făcut doar din jocuri de forme

[1] Cititorul va găsi ideile directoare pentru *Bauhaus* și relatarea despre realizările sale cele mai importante în volumul lui Walter Gropius *Staatliches Bauhaus Weimar*, 1919–1923, precum și în colecția *Bauhaus bücher*, publicate de Albert Langen la München.

[1] *A survey of the arts and an outline comparative aesthetics*, The Liberal Arts Press, New York, 1949.

și de culori în reflectoare, ceva asemănător cu *Lumia* lui Thomas Wilfred, care este, în mod incontestabil, una dintre manifestările cele mai originale ale artei abstracte. Idealul Futuriștilor mi se pare realizat în Lumia care este arta de a crea simfonii de culori, de forme, în spațiu și timp, prin mijlocirea unor proiectări care se fac cu un aparat numit Clavilux, asemănător cu un pian sau mai degrabă cu o orgă. Acest dispozitiv foarte complicat și la care este foarte anevoios să cînți — Wilfred a avut puțini discipoli pînă azi — permite o libertate de interpretare completă. Fiecare poate astfel să creeze după plac, după ideile sau după sentimentul său, simfonii abstracte de forme și de culori. Moholy-Nagy voise, în a sa *Mecanică excentrică*, o combinație de balet, de proiectări, de muzică și chiar de parfumuri. Lumia, de asemenea, poate fi acompaniată de muzică, dar nu în mod necesar; ni se pare chiar că simfonia de forme și de culori, proiectată pe un ecran care se găsește între Clavilux și spectator, este mult mai expresivă cînd nu folosește decît propriile sale mijloace vizuale.

Clavilux-ul lui Wilfred rezolvă una dintre problemele cele mai complicate, care se pun de îndată ce s-a propus reprezentarea mișcării, sau mișcarea însăși. În filmul abstract derularea imaginilor se face întotdeauna urmînd același ritm și aceeași viteză, care este cea a motorului. La fel au făcut și Constructiviștii, care la început încercaseră să anime construcțiile lor abstracte aplicîndu-le un mecanism, dar care au renunțat repede la acest instrument, el posedînd o regularitate monotonă, imuabilă, contra-natură. Și Calder începuse prin a asocia « mobilelor » un motor electric, dar a renunțat la acest procedeu pentru a nu supune mișcarea construcțiilor decît vîntului, mereu schimbător, mereu divers.

Lumia apare într-un fel ca un mijloc de a substitui filmului abstract fixat o dată pentru totdeauna o succesiune de imagini infinit mai variate decît cele ale unui caleidoscop, căci ele

depind de caracterul, de talentul, de umorul celui care manevrează Claviluxul. Neașteptatul, întîmplătorul, spontanul, accidentalul iau naștere din acest instrument, cum iau naștere din « mobilele » lui Calder mișcate de vînt.

Baranoff-Rossiné încercase și el ceva asemănător în 1914. Ciudată fizionomia acestui artist rus care a suferit influențele Futurismului, ale Cubismului și ale Constructivismului, care a fost pictor și sculptor și care, în ultimii ani ai vieții, s-a orientat spre o formă de abstracționism care trebuia să fie rezultatul logic al tuturor cercetărilor sale. A căuta diversele moduri de expresie spațială în tablou era una dintre marile sale preocupări. Chiar în epoca în care mai folosea o tehnică a stilizării obiectului real, el se gîndea la o a patra dimensiune care, în mintea lui, trebuia să fie mișcarea integrată în formă. Textul care urmează este destul de semnificativ în această privință; el se referă la un tablou intitulat: *Simfonia nr. 1* (1910), care chiar după titlu arată voința artistului de a găsi un teren comun pentru muzică și pictură. « Arta este legată de viață și de eternitate. Prin dezvoltarea percepției vizuale și organizarea materialelor pe care le posedă, artistul trebuie să creeze. Epoca realității noi a depus eforturi necesare și valoroase pentru crearea artei noi dinamice a celei de a patra dimensiuni. »

Baranoff-Rossiné a crezut că poate realiza această artă nouă dinamică a celei de a patra dimensiuni care nu putea să fie decît sugerată de « simfoniile pictate, cu două dimensiuni. Artistul a făcut niște imagini colorate să se succeadă, cum se succed frazele muzicale. El dorea să uimească ochiul privitorului prin jocurile culorilor, cum face muzicianul cu urechea ascultătorului. El a inventat, în acest scop, un ciudat instrument optic pe care-l manevra cu ajutorul unui aparat cu clape și pe care l-a botezat Optofon. Primele producții optofonice au luat naștere în Rusia, în 1914, și abia zece ani mai tîrziu Baranoff-Rossiné a venit să facă o demonstrație a lor la Paris.

Creator al filmului abstract, Viking Eggeling realiza într-o manieră foarte ciudată transpunerea formei pictate în formă mobilă, printr-o succesiune de imagini care se transformă în mișcare, care evoluează devenind mișcare. « Se pare că Viking Eggeling este primul reprezentant al artei moderne care, în mod conștient, și-a pus imaginile sale în relație directă cu timpul, scrie Karl G. Hulten; el este primul artist al imaginii în istoria filmului. El se interesase de cercetările futuriștilor și cunoștea lucrările lui Robert Delaunay, care urmărise să creeze mișcarea printr-o succesiune de proiectări de imagini. Simultaneismul avea ca ideal esențial să încorporeze mișcarea în figura fixă, multiplicînd figurile și făcîndu-le să se succeadă după un ritm convenabil. Dar pe cînd Delaunay se slujea de teoriile optice și cromatice ale lui Chevreul pentru a studia acțiunea mișcării asupra privirii, Viking Eggeling a dezvoltat această idee, adaptînd-o la cinema.

Eggeling a rupt cu tradiția multicentenară a imaginii limitată la dreptunghi. În rulourile sale de imagini largi de aproape 50 cm și putînd să atingă 7 m lungime, el plasează una lîngă alta constelații de imagini. Derulînd banda de la stînga spre dreapta imaginea ce urmează se vede apărînd ca o transformare a precedentei. Ele se împreunează în grupuri și secvențe. Pentru Eggeling iluzia nu era un mijloc artistic de lucru. Într-adevăr el nu se interesează nici de iluzia constînd în a reprezenta un obiect cu trei dimensiuni numai prin două dimensiuni, nici de iluzia de mișcare, pe care o căutau futuriștii. El se slujea de imaginea non-figurativă și de mișcarea reală. Printr-o muncă metodică, el a încercat să obțină regulile unui contrapunct plastic, a unei sintaxe abstracte. Rulourile sale sînt compuse ca niște bucăți muzicale: imaginile izolate se adună în măsuri, variante ale unei teme, mai multe măsuri alcătuind o frază prin care unele părți pot fi regăsite în altă frază. În filmul său, Eggeling a realizat ideea mișcării imaginilor care

există în rulourile sale. Din transformări treptate ale diferitelor figuri, el a ajuns să creeze o mișcare neîntreruptă și o transformare continuă a etapelor mișcărilor non-figurative. Filmul a făcut să dispară frumusețea imaginilor individuale care a fost înlocuită cu aceea a mișcărilor reale sub o formă vie. » (Karl G. Hulten.)

Toate asemenea încercări, așa de ciudate, corespund acestui adevăr inițial că forma abstractă este mai capabilă decît forma figurativă să se încarce cu mișcare, adică să pună realitatea mișcării în locul iluziei pe care arta figurativă o practicase în chip tradițional. În zilele noastre Vasarely caută și el să scape de limitele tabloului creînd mișcări de imagini. Nu este posibil ca pictorul să descopere într-o zi un « mobil » pictat cu două dimensiuni, care să fie, în domeniul picturii, ceea ce sînt *mobilele* lui Calder în domeniul sculpturii. Ba se poate spune că prin folosirea petei colorate, Calder se comportă ca un pictor. Mai mult decît de a se închide într-o expresie pură și riguros plastică, Calder face apel la resursele picturii și realizează pîlpîiri armonioase de tușe cromatice care i-ar fi interesat extrem de mult pe Impresioniști, dacă ar fi putut să le cunoască. Vibrarea aerului în spațiu, freamătul frunzelor, ondulațiile apei tulburate de alunecarea reflectărilor, așa cum încerca Monet să le reprezinte în tablourile sale, nu înseamnă nimic altceva decît puterinca dorință de a asocia mișcarea cu forma, de a înlătura stabilitatea, care nu este de altfel decît o iluzie, întrucît nu există în natură nici o formă total imobilă, jocul luminii imprimînd, de fapt, mobilitatea unor volume considerate teoretic ca fiind statice.

Un muzeu de artă abstractă ar trebui să posede un clavilux: deși ar fi stînjenitor, costisitor și dificil de construit, de fapt Lumia constituie realmente o nouă formă de artă, un nou mijloc de expresie, un mijloc, mai ales, capabil să asocieze spectatorul cu creația, să-l facă să *creeze*. El poate să interpreteze unele din *partiturile* existente, dar poate, mai ales, să compună noi

simfonii, să se lase prins de jocul plăsmuirii, al improvizației. Ne este îngăduit să credem, în sfîrșit, că așa perfect cum este astăzi conceput de Wilfred, clavilux-ul este susceptibil de progres, care-i va îmbogăți și mai mult mijloacele de expresie. El scapă, de altminteri, din mîna creatorului său, cum se vede foarte bine din discuția care s-a pornit, în *Journal of Aesthetics*, între Th. Wilfred și E. M. Blake, despre semnificația sistemului Lumia și a aplicațiilor sale. Termenul Lumia, după cum propune Blake, trebuie să fie schimbat cu cel de « grafice mobile », care exprimă mai bine, după opinia sa, natura obiectului. Wilfred a definit el însuși Lumia ca « o artă vizuală tăcută în care singurul mijloc de expresie al artistului este lumina . . . Lumina este medium-ul expresiei artistice prin tratamentul vizual și tăcut al formei, al culorii și al mișcării în spațiul obscur, cu intenția de a procura spectatorului o experiență estetică . . . În lumia artistul își concepe ideea ca pe o evoluție tridimensională a luminii în spațiul obscur. Pentru a materializa această idee în scopul de a o prezenta spectatorului, el trebuie s-o execute ca pe o secvență bidimensională de formă, de culoare și de mișcare, proiectată pe un ecran alb. »

S-a și luat în considerație faptul că acest ecran ar putea să fie înlocuit cu un zid sau cu un plafon, sau chiar cu cerul nopții pentru a asocia imaginilor proiectate mișcările norilor, a aburilor, de exemplu. Proiectarea pe apă ar produce de asemenea noi resurse, cum arată cu multă îndreptățire Thomas Munro, în cartea pe care am citat-o mai înainte. Oricum, fie prin organismul clavilux-ului, fie prin tehnica proiectărilor, se pare că *artei lumia* îi rămîn în față mari posibilități neprevăzute. Arta abstractă găsește aici una dintre uneltele sale cele mai complete, întrucît combinarea formelor și culorilor în spațiu și în timp sînt, independent de resursele actuale ale instrumentului, practic nelimitate. Dacă artiști abstracți își propun să creeze o sensibilitate nouă, clavilux-ul, ca mijloc de expresie, colectiv sau indi-

vidual, este unul dintre cele care pot cel mai bine să pregătească omul sau masele la înțelegerea unei estetici noi. Această estetică, de fapt, adaugă cucerirea timpului la cucerirea spațiului. Ea asociază elementul durată cu elementul-întindere și se întîmplă ca în această utilizare a timpului să folosească mijloace *impresioniste*, în care iese la iveală contribuția fanteziei, a impulsului sentimentului și a senzației, ceea ce nu i se recunoaște întotdeauna artei abstracte, deși aceasta este, în ciuda a ceea ce se crede în mod obișnuit, mult mai puțin intelectuală decît Cubismul.

Deci impresionism pur întîlnim în arta lui Calder, în care mobilele se agită atît de la întîmplare, la fel de capricioase ca și ramurile unui copac sau ca stindardele unui mare pavoaz. Nu s-a aplicat niciodată în mod științific sau metodic această estetică a *steagurilor*, nici măcar în China sau Japonia de unde se pare că vine. Estetica buchetului, atît de profund și de intens înțeleasă de japonezi, este foarte apropiată de combinațiile abstracte ale artiștilor occidentali. Din instinct, organizatorii serbărilor populare sau ai manifestațiilor politice construiesc, cu steaguri, un fel de *simfonii dramatice*, care au calitatea să dezlănțuie sentimentul maselor, iar în această privință mișcarea steagurilor joacă un rol și mai mare chiar decît culorile; din ea poate lua naștere chiar o veritabilă emoție artistică, asemănătoare cu cea care poate fi produsă de jocul voalurilor și al draperiilor în mimică și în balet.

Mobilele lui Calder țin, într-o oarecare măsură, de această estetică a steagului și de cea a baletului. Se poate foarte bine reprezenta *Steaua de dimineață*, *Crinul de forță*, *Peștele de oțel* ca niște dansatori abstracți gigantici (ei au cîte doi sau trei metri înălțime), agitînd în spațiu membrele lor firave, făcînd să sune micile lor discuri de metal de la extremitățile lungilor brațe subțiri, asemănătoare unor antene, unor tentacule. Sau chiar ca niște plante minerale vibrînd în vînt, căutînd în curentele aeriene incitații la jocuri subtile.

Mobilele lui Calder sînt pentru sculptură ceea ce harfa eoliană este pentru orchestră, cu diferența, totuși, că harfa eoliană posedă un repertoriu de îmbinări armonice destul de limitate, în timp ce mobilul calderean, folosindu-se de formă, de materie, de culoare, pentru a produce efecte extrem de variate, poate să mai adauge și sonoritatea. Libertatea pe care le-o lasă artistul le dă un soi de viață autonomă. Cînd zărești pe vîrful unui deal una dintre aceste arhitecturi ușoare de vergele, de plăci, de sfere, reacționînd la cea mai ușoară adiere de vînt și ritmînd pe ea un dans subtil, înțelegi importanța noutății acestei arte. Ne putem imagina foarte bine stilul lui Calder aplicat unor jeturi de apă, și de fapt în 1938 artistul a dirijat la Expoziția de la New York adevărate « orchestre de jeturi de apă », pentru care s-ar putea inventa claviaturi de comandă asemănătoare cu cele ale clopotelor acordate la biserici sau cu clavilux-ul lui Wilfred, aplicat și la focurile de artificii și la coregrafii de steaguri . . . Așadar, Calder a ales materialul cel mai greu și cel mai puțin ductil, pentru a obține de la el sonoritățile cele mai delicate. De fapt, după cum amintește James John Sweemey, găsirea întîmplătoare a unei bucăți de lemn a fost aceea care i-a inspirat, în 1926, prima sculptură, și sînt convins că ideea originală a marilor mobile, pe care le-a creat după aproape douăzeci de ani, i-a venit de la *circul în miniatură*, pe care l-a construit în 1927, cu amintirile sale de la Barnum, alcătuit din marionete de metal, pe care le mînuia cu îndemînare și pe care le făcea să execute mișcările cele mai complicate. Poate că și-a amintit și de automatele pentru care toate epocile neliniștite, nesigure de ele, arătau atîta interes. Dar automatele, fie că e vorba despre cele antice, ale lui Heron din Alexandria, cele arabe, cele de la sfîrșitul Evului Mediu sau cele ale Romantismului sînt dependente, în mișcările lor, de complexitatea mai mică sau mai mare a mecanismului care le animă.

Marea problemă de rezolvat, cea care s-a pus lui Pevsner, lui Gabo, lui Peyrissac, ca și lui Calder este cea a motorului; pentru a scăpa de acest determinism al motorului, după ce s-a încercat folosirea motorului electric și a celui acționat manual, Calder s-a lăsat în voia celei mai ușoare și mai puternice forțe: vîntul. Vîntului îi încredințează el rolul de a da viață « mobilelor » sale. Dar ca și cum tradiția staticii i-ar impune să creeze alături de aceste jocuri mișcătoare, forme imuabile, rămînînd totuși în domeniul non-figurativ, Calder a construit și niște *stabile* abstracte, în genul stabilelor pe care le-a expus la Paris, acum vreo douăzeci de ani, unde se putea recunoaște o oarecare influență a lui Tatlin în alegerea materialelor, dar mai ales lecția de rigoare a lui Mondrian, pe care Calder îl studia serios în acel moment și în *spiritul* căruia a pictat, în epoca aceea, mai multe pînze.

Ceea ce ne emoționează cel mai mult la mobilele lui Calder este maniera în care revine el la natură — din acest motiv am vorbit mai înainte despre *impresionism* —, modul în care se asociază ele peisajului. Mobilele se pare că primesc, în reunirea lor tremurătoare, elanul curentelor telurice în același timp cu cel al curentelor aeriene. Ele par înzestrate cu o vitalitate aproape magică, rezultată dintr-o intimă înțelegere cu elementele. Reușita lor se datorează acestei fermecătoare supleți, aș zice acestei umilinți cu care artistul solicită pentru creaturile sale consimțămîntul energiei cosmice. Există în aceste construcții o parte considerabilă de « joc » și calitatea lor cea mai mare este că nu ne impun nimic și că nici lor înșeși nu-și impun nimic. Fantezia rămîne cea mai activă inspiratoare a artistului, în alegerea formelor, materialelor și culorilor sale; există la el o preocupare de meștereală, dacă ni se îngăduie cuvîntul, foarte seducătoare și specific americană; Sweemey constata că însușirile cele mai de seamă ale artei sale erau moștenite de la spiritul primilor pionieri din America. În sensul dragostei pentru descoperire, mai

întîi, al plăcerii de a călca pe un pămînt nou, dar de asemenea și în al remarcabilei aptitudini de a folosi orice mijloace pentru a-și atinge țelul, de a folosi instrumentele ce le ai la îndemînă. Nu există nici o bucată de fier îndoit despre care să nu se poată spune că artistul nostru l-ar putea încorpora într-unul dintre automatele sale, dîndu-i un loc într-un ansamblu al acestui organism metalic viu. În ciuda formei lor abstracte, ba poate tocmai din cauza formei lor abstracte, căci este absurd să presupunem organicul legat mereu de figuri umane, animale sau vegetale, există la mobilele sale o unitate biologică. Ele constituie o sinteză organică. Ele *trăiesc*. Mult mai bine decît într-o sală de muzeu sau de expoziție, vitalitatea aceasta organică se manifestă tocmai pentru că mobilul se află acolo unde trebuie să fie, în aer liber, cu alte cuvinte, în locul unde nu palpită nici o suflare de aer pe care să n-o primească și să n-o înregistreze în viața sa.

Adversarii sculpturii mobile denumesc uneori operele lui Calder cu termenul puțin disprețuitor de « jucării pentru adulți ». Că există o parte de joc în opera lui Calder nu o neg, și această parte este poate cea care dă acea libertate, acea fantezie și acea franchețe pe care o admirăm. La Jean Peyrissac, care construiește și el mobile, mi se pare că natura și fantezia au o parte mai mică decît la Calder. Este absurd să descoperi cu orice preț la un artist francez această parte rațională sau raționalistă care s-a convenit să fie numită « cartesiană », dar nu mă pot împiedica s-o descopăr la Peyrissac, fără ca aceasta să atenueze sau să micșoreze cu nimic grația și originalitatea operelor sale, precum și în gravurile cu care Roger Vieillard a ilustrat *Discours sur la Méthode*, sau în cele ale lui Spranger care comentează *Eupalinos* de Valéry. Mobilele lui Calder solicită colaborarea elementelor și a naturii: cele ale lui Peyrissac, dimpotrivă, afirmă primatul inteligenței și un fel de dorință de a impune naturii forme în jurul căreia ea ar trebui să-și organizeze propriile forme. Calder este un « pio-

nier » care abordează cu bună dispoziție vastele întinderi; Peyrissac, moștenitor al secolului al XIII-lea, mai mult decît al Renașterii, ne reamintește de Jean Cousin și de admirabilii « abstractiști » ai Clasicismului francez, care mai au multe lucruri să ne spună, și al căror studiu ar fi foarte prețios pentru cine ar dori să interpreteze constantele abstracte actuale, în lumina acestor constante vechi despre care operele lor stau mărturie și de a căror fecunditate mereu activă eu doar am pomenit.[1] Există la Peyrissac ceva din frumoasele și ingenioasele piese hidraulice inventate de Cousin, și dacă ni le imaginăm în aer liber, ne-ar părea făcute ca în înțelegere cu Le Nôtre[2] sau și mai bine în grădinile din Blois, din Ecouen și din Gaillon, așa cum au fost gîndite de arhitecții Renașterii.

Dorințele de simultaneitate și de sinteză pe care le-am semnalat, mai înainte, la *Mecanica excentrică* a lui Moholy-Nagy l-au condus pe acesta la cinematograful abstract și la crearea ciudatei mașini pe care el o numea *Lichtrequisit*, care ținea de proiectorul turnant și de sculptură și care furniza în altă manieră decît clavilux-ul, dar cu aceeași bogăție de efecte, combinații variate la infinit de lumină, de forme și de culori. Era un om ciudat ungurul acesta, mort în 1946, care a participat la mișcările artistice cele mai îndrăznețe din ziua cînd, la douăzeci și unu de ani, în 1917, a întemeiat cu cîțiva prieteni grupul MA, care a cunoscut epoca sa de activitate și de influență. MA însemnează *Astăzi*; în tot ce făcea Moholy-Nagy voia să fie omul timpului său, nu cu vanitoase dorințe de a se ține mereu în pas cu ceea ce era nou, ci pentru că el înțelegea și constata mai bine decît oricine tot ceea ce epoca cerea și putea să ofere. El a fost teoreticianul și practicianul unei cantități de idei și de tehnici

[1] A se vedea Marcel Brion, *Lumière de la Renaissance*, Paris, 1948.

[2] André Le Nôtre (1613–1700), desenator francez de grădini și de parcuri, autor al stilului *jardin à la française* și, printre altele, al grădinilor de la Versailles. (N. T.)

noi: în grupul MA și în grupul *Der Sturm*, la Berlin, în 1921, la Bauhaus-ul din Dessau-Weimar, începînd din 1923, pînă la dispariția Bauhaus-ului, în 1928, apoi în New Bauhaus, din Chicago, în 1937 . . . El a folosit toate materialele: pictura, sculptura, fotografia, filmul, tipografia, teatrul, baletul. Pictor, el a ales ca suport și ca medium, galalita și neolita, plexiglasul, emailul, rodoidul transparent, tot ceea ce oferea vederii și atingerii o senzație nouă, tot ceea ce furniza cît mai multe efecte de lumină și de materie. În 1935, în sfîrșit, a inventat o estetică de pictură tridimensională, pe care o realiza în « modulatoarele sale spațiale » alcătuite din suprafețe transparente suprapuse între care *modulau* rafinate jocuri de umbre și de reflexe. Ultimele cercetări ale lui Moholy-Nagy, din anii care au precedat moartea sa, priveau în special efectele de lumină exterioară, care l-au interesat întotdeauna; în cartea sa *Malerei Photographie Film* (Pictură Fotografie Film), care a apărut în 1925 în seria publicațiilor Bauhaus-ului [1], precum și în recenta *Vision in Motion* [2], el acorda cea mai mare importanță compoziției decorului în care evoluează viața și omul modern; el a dat exemple valoroase despre acest lucru în filmele și în fotomontajele sale. El l-a secondat pe Hirschfeld-Mack în elaborarea filmelor sale abstracto-luminoase și a *Sonatinei culorilor*, care consta într-o asociere a muzicii cu proiecții de forme colorate.

Ca și Wilfred, Moholy-Nagy prevedea proiectări pe nori și pe pînze de substanțe gazoase, pe care spectatorul nu se mulțumea să le privească ci le traversa. El își imaginase de asemenea, pentru viitor, iluminatul orașelor, care trebuia să ofere spectatorilor, instalați în avioane, spectacole miraculoase. Moholy-Nagy poseda, așadar, un fel de geniu vizionar, care scotea elemente fantastice din toate tehnicile cărora li se dedica: colaje, fotografii deformate, raze X, supraimpresiuni.

[1] Albert Langen Verlag, München, 1925.
[2] Paul Theobard, 1947.

A fost atras cu aviditate de toate tehnicile și de toate materialele. În toate el da la iveală partea cea mai ingenioasă și mai subtilă din spiritul său fără a pierde din vedere crearea marii esențe formale pe care o urmărea dincolo de nenumăratele ei aspecte. L-a interesat și filmul multidimensional, precum și aplicarea lui în muzică. El i-a studiat pe predecesorii lui Wilfred, în domeniul clavilux-ului, din jurul anului 1920, de la Newton și Peter Castell, pînă al Scriabin, care voia ca simfonia lui *Prometeu* să fie acompaniată de luminile proiectoarelor în sala de concert. Arta în care Moholy-Nagy demonstra cele mai fecunde posibilități era arta luminii, imaginînd o « arhitectură a luminii », niște fresce de lumină destinate, după el, să *activeze* vaste unități arhitecturale, acoperind ziduri imense cu imaginile lor mișcătoare.

Vizionar al luminii, ca pictor și constructor de obiecte în spațiu (prefer această expresie celei de sculptor, în ceea ce-l privește), Moholy-Nagy a căutat întotdeauna materiile cele mai luminoase, cele care posedau mai multă puritate, armonie, claritate. Au rămas de la el construcții în plexiglas, care dau impresia unei extreme ductilități și sînt de o incomparabilă transparență. Sînt operele în care idealurile ultimei perioade din viața sa s-au materializat în chipul cel mai tulburător. Totodată ele traduceau acea calitate de rară fericire la care aspira acest om din cale afară de bun și de blajin și adesea melancolic. Privind construcțiile de sticlă sau ansamblurile plastice de sîrmă, semănînd cu niște colivii pentru păsările din vis, picturile sale pe cristal, stranii vitralii misterioase în care forma tinde să se destrame într-o calmă și totuși puternică iluminare, ești tentat să-ți amintești de ultimele cuvinte ale lui Goethe: « Mai multă lumină ». Întreaga evoluție a lui Moholy-Nagy, de la formele tumultoase și neliniștite ale epocii MA și ale expresionismului berlinez, în timpul căruia se căuta pe sine, de la încercările sale neobișnuite de fotograme și de montaje și pînă la ultimele

sale opere, aproape dematerializate, ca acuarelele din 1946 — anul în care a și murit — trebuie privită ca o ascensiune spre o lumină spirituală. El năzuia să facă viața oamenilor mai frumoasă și mai fericită *iluminînd-o* — în chip material și metafizic. Neobositele sale cercetări dau la iveală o sete nepotolită de adevăr, precum și ciudățenia unui mod de expresie, care nu s-a lăsat uzat, scîlciat, secătuit de o prea lungă întrebuințare. Nimeni nu a împins mai departe și într-un chip mai riguros exigențele esențialului. La *Museum of Non-objective Painting* din New York există cîteva picturi ale sale făcute cu ulei pe bachelită care par să fixeze niște constelații tulburătoare și nobile care te fac să gîndești în tăcere la ceea ce are mai necesar și mai tainic inteligența umană.

V. MARILE CURENTE ALE PICTURII ABSTRACTE

În pictura abstractă contemporană regăsim repercusiunile, urmările marilor curente inițiale care au apărut în prima decadă a secolului al XX-lea și care au fost studiate mai sus; mă refer la acele curente care au deschis diferitele căi ale artei non-figurative. În zilele noastre se manifestă forme de expresie foarte numeroase și foarte variate, și dacă atunci era îngăduit să se vorbească despre « școli » — sînt patruzeci de ani de cînd grupurile de artiști se considerau de bună-voie grupuri constituite și își spuneau (sau acceptau să li se spună) în cîte un fel: orfism, constructivism, neoplasticism etc. — ar fi imposibil, acum, să grupăm astfel numărul prea mare de pictori de care ne ocupăm, fie după expozițiile lor particulare, fie după anumite manifestări colective, acestea din urmă corespunzînd unor asociații după afinități, mai mult sau mai puțin evidente. Saloanele atestă cantitatea și diversitatea formelor de expresie și posedă caracterele lor proprii; eclectismului de la *Salon de Mai* din Paris, de exemplu, îi dă replica severitatea de la *Salon des Réalités Nouvelles*, care militează pentru o concepție intelectualistă a Abstractismului.

Sprijinindu-se în mod esențial pe concepția pur individuală a ideii estetice și a mijloacelor de expresie, arta abstractă actuală îngăduie fiecărui artist să creeze propriul său vocabular plastic și să născocească formele în care se vor încarna

emoțiile sale, voința sa în ceea ce privește construcția, fantezia sa. De aici rezultă că vom avea tot atîtea vocabulare plastice cîți pictori există și că nuanțele cele mai delicate ale sensibilității sale, tendințele cele mai precise ale esteticii sale vor găsi astfel mijlocul de a se fixa într-o formă plastică. Potrivit cu temperamentul său, cu pasiunile sale și cu ideea sa atît despre natură cît și despre finalitatea artei, fiecare pictor va da curs liber elanului său profund. Și cu cît acest elan va fi mai profund, cu cît îi va da curs mai liber, cu atît va avea șansă mai mare să pună în tablou ceea ce are într-adevăr mai unic în sine.

Dacă tendințele sale, gusturile sale, natura sa de artist îl va îndemna să-și recunoască unele afinități cu un anumit maestru, un anumit « părinte » de la începuturile Abstracționismului, aceasta se întîmplă pentru că, deși individualitățile diferă la infinit, există totuși anumite *familii de spirit.* La toți artiștii coexistă elementele care în mod obișnuit se numesc antagoniste. Nici astăzi, așa cum n-au existat nici în trecut, nu există *clasici puri* și *romantici puri.* De altfel cu cît un artist este mai mare cu atît este mai complex și ascunde adesea în sine mai multe elemente antagoniste.

Ar fi deci absurd să creăm « categorii » și să aplicăm artiștilor pe care i-am vîrî aici, mai mult sau mai puțin expeditiv, « etichete » care să pretindă că definesc natura și specificul talentului lor. Arta se revarsă, întotdeauna, peste tiparele oricăror definiții, și oricît de nuanțate ar fi acestea, rămîn mereu anumite puncte de vedere asupra cărora definițiile se dovedesc inexacte — sau nu în întregime exacte. Specificul talentului este tocmai acela că nu se poate defini. Dacă istoria artei se folosește de clasificări, de obicei arbitrare, și mai arbitrare sînt acelea care se aplică la artiștii în viață, al căror talent, personalitate și tehnică se află în plină evoluție, transformîndu-se paralel cu evoluția organică individualității lor, așa încît ar fi absurd să definim (deci să fixăm într-o

descriere) opera care este în permanență *pe cale de a se face.*

Cu toate acestea există, după cum am spus, « familii de spirite » și curente; este interesant, prin urmare, de a căuta să vedem de unde vin aceste curente, cum sînt alcătuite, care este direcția lor și unde duc. Nu este vorba de a plasa în mod obligatoriu aceste curente sub tutela unuia dintre grupurile sau indivizii care se pot observa la originile artei abstracte. Opera și estetica « Părinților », chiar și la Abstracționism, sînt departe de a fi uniforme: diferitele perioade ale lui Kandinsky, de exemplu, vădesc nesfîrșite metamorfoze, și între Mondrian de la începuturile Neoplasticismului și cel al tabloului *Booggie-Wooggie* american, toate experiențele unei vieți și-au dat roadele. Astfel, decît să căutăm, în mod arbitrar, o descendență posibilă a lui Malevici sau Delaunay, printre pictorii actuali, este mai important să vedem care au fost punctele de vedere generale de la baza celor două curente, înțelegînd foarte bine că e posibil ca multe din aceste curente să fi atras, simultan sau succesiv, pe mulți dintre artiștii actuali și să spunem care sînt tendințele generale care, manifestîndu-se ca atare în chip de constantă a spiritului uman în tot cursul istoriei artei europene, mai acționează și astăzi ca impulsuri de formare a operei și a personalității artistului.

Aceste curente se vor defini nu prin prezența unui singur caracter (întrucît toate caracterele, sau aproape toate, se întîlnesc la toți artiștii, cel puțin într-un moment al evoluției lor), ci prin dominanta acestui caracter asupra tuturor celorlalte. Vom găsi astfel prin ce căi anume arta abstractă actuală se mai leagă de marile mișcări figurative moderne, impresionismul sau Expresionismul, de exemplu. Cutare pictor va părea mai clasic sau mai romantic decît un altul, după tendința majoră a personalității sale.

Pentru unii, arta non-figurativă va fi mijlocul de a înfăptui operațiunea de curățire, de purificare a unui clasicism vizînd să stabilească structurile

plastice ale ordinii raționale care susține infinita varietate și dependența nelimitată a universului. Această aspirație corespunde în linii mari cu ceea ce a fost Neoplasticismul și Cubismul, în același timp cu Purismul, Cubismul în modul său de expresie purist, ar fi trebuit să spunem. În această voință clasică intră o mare doză de intelectualism, o dorință evidentă de a subordona inteligenței și rațiunii elanurile sensibilității, valurile pasiunii și ale emoției. Orînduirea clasică a formelor non-figurative va corespunde acestui primat al inteligenței și al rațiunii, primat care nu va fi acceptat sau cel puțin nu va fi acceptat în mod absolut de către pictorii care acordă mai multă importanță invaziei de emoție, care este caracterul principal al Expresionismului, precum și traducerii imediate, în stare pură, a emoției. Și de altfel, nici de artiștii pentru care o impresie primită de la natură, sau rememorată, va fi punctul de plecare sau elementul principal al operei de artă, care, la « clasicii » despre care s-a pomenit, era format în intelect și în rațiune. Este sigur că Impresionismul, născut în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, a creat o nouă viziune a naturii, a luminii și, în consecință, o nouă sensibilitate, de la care nici un om de astăzi — cu atît mai mult un artist — nu poate să se sustragă. La pictorii de spirit clasic, pentru care, inițial, creația artistică este înainte de orice o operație a spiritului, se vor adăuga deci cei la care elanul este dat de contemplația « impresionistă » a naturii, de amintirea sa și de transpunerea ulterioară a emoției directe sau a emoției rememorate într-un tablou care nu mai este reprezentarea naturii — natura respinsă, refuzată de către *clasici* — ci supraviețuirea ei, metamorfoza ei într-o creație autonomă, care rămîne impregnată de lecția și de emoția primită în contact cu natura. Nimic mai absurd decît să crezi că un pictor abstract poate fi indiferent față de natură; transmutațiile pe care le suferă percepția imediată pînă la tabloul ce este ultimul ei stadiu relevă dimpotrivă persistența unei naturi, dar nu figurată.

Arta abstractă se prezintă, în sfîrșit, ca un puternic mijloc de eliberare pentru toți cei care, oferind anumite caracteristici « romantice » sau « baroce », cer picturii să exprime, în mod imediat, *eul* lor profund. Aceștia nu caută combinațiile de forme, în primul rînd, intelectuale, pe care le caută pictorii preocupați să regăsească legile constructive ale universului; dacă le găsesc, aceasta se întîmplă în organicul subiacent lumii afective, emoționale, *patetice*. Stăpîniți de o emoție dramatică, ei transpun această emoție într-o anumită ordine de forme și de culori care duce la traducerea directă, lirică, a stării lor interioare. Ei nu mai cer inspirație sau vreun « suport » nici geometriei, ca știință dialectică a proporțiilor și a ritmurilor, nici percepției lumii exterioare a cărei amintire a emoției sau amprenta sa rămîne fără sprijinul figurilor în operele pictorilor pe care-i socotim, dar nu în mod arbitrar, ca aparținînd tradiției impresioniste.

Pictorii abstracți trebuie priviți mai degrabă ca niște *expresioniști*, oricît de imperfect ar fi acest termen creat la începutrile secolului al XX-lea pentru a caracteriza mai ales un anumit moment al artei germane, care a precedat imediat războiului din 1914 și care a durat pînă aproape de 1926. Expresioniștii germani și-au căutat strămoși; i-au găsit îndeosebi în persoana lui Van Gogh, a lui Munch și a lui Gauguin. Dacă am vrea să definim pe scurt Expresionismul, ca mișcare, am face-o mai ales insistînd asupra a ceea ce-l deosebește de Impresionism, ba chiar asupra a ceea ce-l opune acestuia. În timp ce *direcția* impresionistă este de la natură spre artist, pictorul expresionist proiectează în tabloul său conținutul ființei sale interioare, imaginile pasiunii sale sau a visului său. Expresionismul conține în sine multe din elementele specifice suprarealismului: aș spune chiar, că pentru Germania, Expresionismul a fost *modalitatea acestei țări de a fi* suprarealistă.

Artă de efuziune, Expresionismul se simte constrîns de orice formă care limitează expansiunea violentă, țîșnirea subită a emoției. Este deci firesc

ca arta abstractă, eliberată de aceste limite și de aceste constrîngeri, să constituie vehiculul cel mai convenabil pentru o astfel de exprimare directă și că pictorii, care sînt înainte de orice niște « lirici », niște « dramatici » să-i fi împrumutat tehnicile și estetica. Într-adevăr, eliberarea formei poate fi atît de deplină încît să ajungă numai la un simplu strigăt, la explozia pe care o întîlnim, de exemplu, în arta lui Wols sau a lui Georges Mathieu. Se poate spune că ei au atins paroxismul expresiei picturale, în sensul că forma izbucnește ca și cum presiunea pe care o suportă ar fi devenit prea puternică pentru rezistența ei însăși.

Ne aflăm aici, la polul opus Neoplasticismului, cu logica sa și cu legile sale, atingînd astfel lumea iraționalului, a convulsivului care apare, într-un fel, ca extrema Romantismului, ca un mod de expresie popriu să redea conflictul dramatic în care se află ființa umană. *Cazurile-limită* pe care le prezintă artiștii numiți « tașiști » fac să reiasă cu o remarcabilă evidență în ce măsură arta abstractă, care ne-a și convins de aptitudinea ei de a deveni vehicolul rațiunii și al senzației ordonate, se dovedește singurul medium posibil pentru aceste stări extreme ale emoției, pe care supunerea la figură le menține mereu într-o dependență stînjenitoare.

Tabloul devine proiecție, cu minimum de intervenție a rațiunii, dar într-un sens eminamente plastic, a elanului tragic, lăsîndu-i în întregime acestuia forța lui de șoc, vehemența sa inițială și deplină. Ne găsim aici în prezența unei arte în care controlul intelectului și legile voinței creatoare sînt aproape anulate în avantajul spontaneității pure; nu însă al inconștientului, căci, să nu uităm, dacă inconștientul, involuntarul, fortuitul constituie domeniul preferat al suprarealismului, pictorii abstracți, dimpotrivă, rămîn supuși voinței plastice.

Este vorba deci de a concilia aceste două tendințe: aceea care-i îndeamnă pe artiști să facă din tablou traducerea cea mai fidelă, și fără intermediar figurativ, a emoției directoare și cea care reclamă

ordonarea plastică a acestor elemente, non-plastice prin definiție, care nu devin plastice decît după o construcție, nicidecum rațională, nici propriu-zis sensibilă, ci mai ales emotivă. Vreau să zic că emoția inițială, situată la punctul de plecare al creației, trebuie să rămînă ca atare în timpul întregii elaborări a operei, aceasta transformînd într-un limbaj articulat ceea ce, la anumiți artiști, are numai forma unui *strigăt*. Această emoție inițială este cea care continuă să guverneze evoluția operei de artă, fără deformări, fără atenuări, în așa fel încît la terminarea operei, faptul plastic, care a devenit tabloul, reprezintă încă exact șocul inițial de la început.

Pentru Gérard Schneider, a ordona emoția nu este decît o manieră de a o face mai intensă, mai perfect perceptibilă, în sfîrșit, mai frumoasă, din punct de vedere plastic, și mai evocatoare. Vreau să spun că pe cît sînt tablourile sale mai construite, pe cît degajă ele această emoție, pe atît îi conferă mai multă valoare și eficacitate. Ar fi o eroare dacă ne-am imagina că elementul patetic se șterge sau slăbește în cursul acestei elaborări constructive: dimpotrivă, el devine mai amplu și mai profund, fixîndu-se, explicitîndu-se. El se încorporează chiar unui anumit clasicism, se integrează unui ordin și dobîndește, prin aceasta, o vitalitate și mai mare, o energie mai lucidă și mai afirmată.

Acest adevăr reiese cu o perfectă evidență din opera lui Gérard Schneider, ale cărui picturi actuale sînt rezultatul unei tehnici mereu mai bogate, mai sigure și, mai ales, posedînd un conținut spiritual care se încarcă tot mai mult cu măreție. La baza artei lui Schneider e un temperament romantic, o sensibilitate extrem de vie și de promptă, și un fel de *intimitate sentimentală* cu natura. Înclinația sa spre vis ar fi împins-o spre suprarealism dacă nu l-ar fi dezgustat gratuitatea acestuia. Sînt convins că nu există trăsături suprarealiste la Schneider, decît în unele dintre picturile sale vechi, evocînd poate peisaje fantastice, dar aici nu fantasticul este cel care are impor-

tanță, căci el rămîne subiacent emoției, ci mai de grabă frumusețea și evidența plastică a volumelor stîncoase pe care le sugerează unele dintre peisajele sale.

Acest instinct constructiv face ca, în opera lui Schneider, drama, pe care nu trebuie s-o pierdem din vedere, să fie dominată de formă, pusă în formă, dacă ne putem exprima astfel, de către sentimentul plastic și condusă spre arhitectura de volume armonioase, amestecate adesea în niște curente de un dinamism violent, fără ca echilibrul static care domină aceste clocotiri patetice să piardă totuși vreodată puterea sa ordonatoare. Cunosc puține opere tot atît de direct emoționante ca ale lui Schneider, de integral impregnate de sensibilitatea care le-a inspirat și care, în același timp, fără nici o voință geometrică, dau totuși o impresie de ordine la fel de mare. Dar aici este vorba de ordinea superioară, adică de cea făcută din integrare, din acceptare, din asimilare și nu de ordinea precară și artificială, bazată pe renunțare și refuz.

Atunci cînd studiem evoluția operei sale constatăm în ce măsură limbajul plastic se umple de o interioritate din ce în ce mai mare și se creează el însuși pe măsură ce nevoile de expresie reclamă forme noi. În picturile lui Gérard Schneider observăm în mod evident nașterea mijloacelor pe care estetica abstractă le-a eliberat și care-i oferă pictorului o bogăție de vocabular mult mai mare decît aceea de care dispune poetul. Acesta rămîne limitat de obiectivitatea cuvintelor, în ciuda inflexiunilor spirituale pe care este capabil să le imprime, și tocmai pentru că anumiți poeți, ca Hölderlin, s-au trezit în fața unor stări de conștiință care erau literalmente *inefabile*, pentru că limbajul nu posedă termenii necesari pentru a traduce aceste stări, au pierdut ei speranța în poezie și au căutat un refugiu în tăcere.

Dacă bogăția formelor noi este astăzi infinit mai mare în domeniul artelor plastice decît în poezie, aceasta se datorește îndrăznelii artiștilor care, îndepărtîndu-se de tradițiile figurative, au favori-

zat nașterea în propria lor ființă, a unor noi limbaje poetice, care nu aveau să mai folosească cuvinte, ci forme și culori. Cu cît viața interioară a artistului este mai profundă, adică cu cît se apropie mai mult de punctul unde, în mod fatal, va întîlni inefabilul, cu atît necesitatea îi impune să creeze pe de-a întregul, fără referințe la natură sau la tradițiile estetice, limbajul său propriu, care să nu-i aparțină decît lui, întrucît el este chemat să exprime acest lucru eminamente individual, dificil de sesizat și de fixat în forme plastice și mai dificil chiar de comunicat celui care nu l-a încercat, lucru care e, de fapt, starea poetică cea mai înaltă și cea mai subtilă.

Această căutare a limbajului plastic a căpătat la Schneider forma unei asceze pînă în momentul cînd efuziunea s-a întîlnit, în opera sa, cu riguroasa voință formală pe care el persistă s-o impună elanului său liric. Cu un asemenea efort eroic depus pentru a respecta în același timp armonia structurală și liberul flux al indicibilului, el a dat multă vreme « lupta cu îngerul », a cărei soluție nu trebuie să fie nici înfrîngerea materiei, nici cea a spiritului, ci intima iluminare a materiei prin spirit. În afara oricăror școli, ferindu-se să cedeze în fața oricărei teorii, el a ajuns la fuziunea perfectă a lumii interioare a artistului cu forma autonomă a operei de artă.

Puternic lirică, dar subordonînd lirismul vocabularului pictural creat de el, artistul a atins, după lungi căutări, o frumusețe magistrală care nu exclude drama, ci o domină, o integrează în ordine. Sufletul, marele ordonator al operei, se revarsă într-o vastă confesiune poetică, fără să se piardă niciodată în elocvență sau în declamație, pentru că este conținută, susținută, de o arhitectură plastică a cărei rigoare formală trece adesea neobservată, atît de deplin se contopește ea cu mișcările intime ale spiritului și ale sufletului. Asocierea dintre forma plastică, inteligență și sentiment nu este atît de perfectă la Schneider decît pentru că este guvernată, la origine, de preocuparea de a elabora un vocabular pictural.

Pentru pictor, ca și pentru poet, numai ceea ce are posibilitatea de a fi spus poate fi transmis. La Schneider torentul de pasiuni romantice, de neliniști originale, și această învălmășeală complexă de suferință și de bucurie la fel de creatoare se revarsă magnific într-o plenitudine de forță și frumusețe, care este în același timp dramatică, exaltantă și vitală. Ca și Romanticii, Schneider a captat și supus unele dintre marile secrete ale naturii primordiale, unele din energiile elementare pe care le-a disciplinat și introdus în forme, agitate de mișcări neîncetate, expresii ale unor virtuți tragice, care sînt chipurile înseși pe care spiritul le ia pentru a pătrunde și anima materia cosmică.

Opera lui Schneider posedă o valoare și o importanță *umană* considerabile, căci ea își asociază tot ceea ce este uman cînd atribuie roluri egale emoției, sensibilității și inteligenței. Această ultimă facultate ordonează elementele bogate și pline de pasiune furnizate de primele două, dar niciodată nu le pune în situație de aservire. Puține opere atestă atîta respect față de emoție și de formă: acestea ating măreția și maiestatea tocmai pentru că acordă și armonizează toate tendințele spiritului și ale sufletului. Aceste mari și nobile volume, susținute de un colorit în același timp intens și discret, de o muzicalitate secretă sau lăsînd să izbucnească vibrantele lor orchestrații, constituie în arta abstractă de astăzi una dintre cele mai frumoase izbînzi ale spiritului de sinteză operînd simultan asupra inteligenței și a sensibilității și organizînd efuziunea lirică, înglobînd-o, fără a o silui, printr-o eficace virtute de dragoste și de comuniune.

Foarte captivantă și ea și foarte remarcabilă în această privință, opera lui Pierre Soulages, este dominată de sentimentul monumentalului. Ridicînd, în sobre armonii de negru și brun, arhitecturi pasionate la care se remarcă mari zboruri de destine tragice, talentul lui Soulages este constituit mai ales din concordanța care se vădește la el între un instinct grafic ascuțit și

solid și o natură dramatică, fapt care dezvăluie în însăși acest grafism cele mai eficace elemente ale expresiei sale. Se întîmplă, mai ales în desenele sale, ca emoția să ajungă la semn, la simbol, nu printr-o simplificare alegorică, sau *alfabetică*, ci pentru că acest semn, ca în caligrafia chineză sau arabă, este forma însăși a lucrului ajuns în starea de emoție: nu o figură, ci o emanație patetică.

Ori de cîte ori analizăm un tablou al lui Soulages și surprindem cu cîtă siguranță de sine acest arhitect al volumelor întunecate colaborează cu spațiul, se stabilește în spațiu și *devine spațiu*, înțelegem în ce măsură tabloul este, cum a spus-o însuși pictorul, « un angajament total, mărturie poetică a lumii a cărei validitate este lăsată în voia privitorului. Nu i se cere să *regăsească* o poveste, un peisaj, o natură moartă, personaje, animale sau fragmente din acestea, nici măcar o stare sufletească încercată în fața lor, prin mijlocirea lor, pe scurt o anecdotă, romantică, expresionistă sau de altă natură. . . Pictura cum o înfățișez eu mai sus nu este o „artă pură" opusă „artei realiste". Ea nu este o artă gratuită și nici un joc pur de forme. Este o acțiune care angajează în același timp *omul și lumea*. — Omul: atît privitorul cît și artistul. »

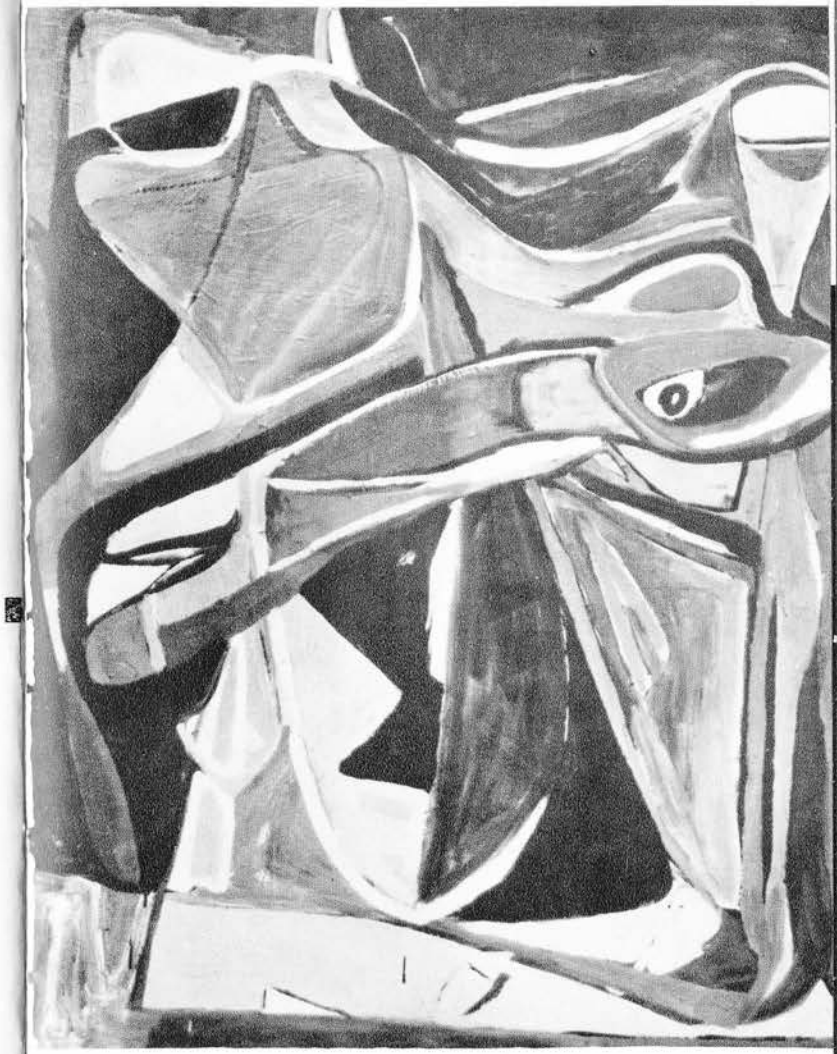
Valoarea de angajament a picturilor lui Soulages este evidentă și ea guvernează marea aventură a creației. Soliditatea și energia acestei arte, ardoarea disciplinată pe care se sprijină și arhitecturile, subordonează staticului întreg elementul tragic, îl precizează și-l amplifică în același timp. Cu natura sa romantică, Soulages este înainte de orice un clasic, dacă pot fi puși laolaltă acești doi termeni (a căror contradicție Goethe însuși o nega cu indignare) care, la Soulages, mi se par, dimpotrivă, fericit acordați și concordanți.

Simplitatea însăși, atît de nobilă și de emoționantă, cu care tînărul artist se confruntă cu problemele cele mai grave și cele mai complexe are în ea ceva măreț. El face parte dintre aceia pentru

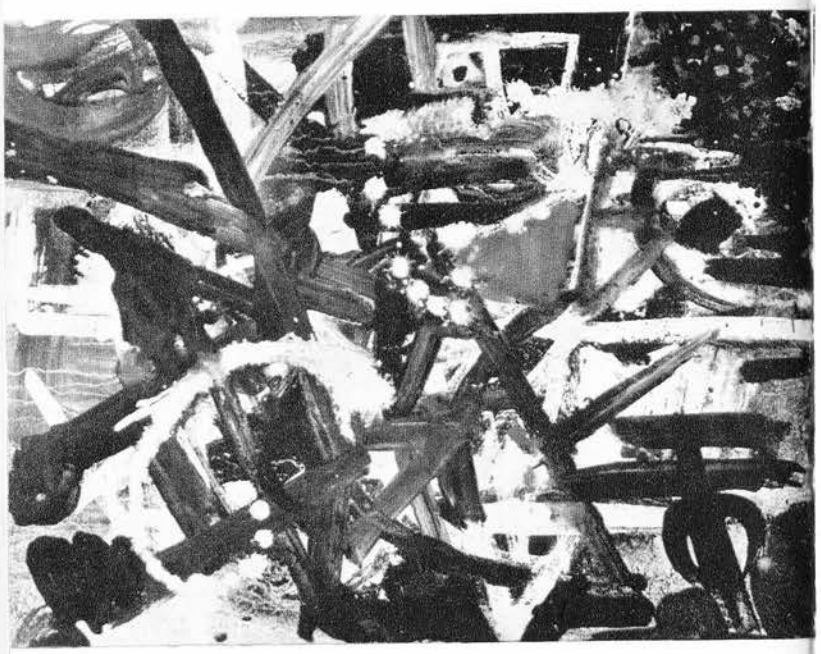
care abstracțiunea, în loc să fie uscăciune și ariditate, se hrănește din curentele cele mai fecunde, integrează domeniile sentimentului patetic și face din contribuțiile acestea atît de diverse, menținute în eficacitatea lor cea mai vie, ceea ce făceau pe plan figurativ clasicii francezi din secolul al XVII-lea: un Le Nain, un Poussin. Gravitatea meditativă cu care Soulages ordonează masele austere în spatele cărora se ghicesc îndepărtări luminoase și de fapt niște veritabile construcții spirituale, toate pătrunse de grandoare, este ceva mult prea excepțional și prețios în arta timpului nostru.

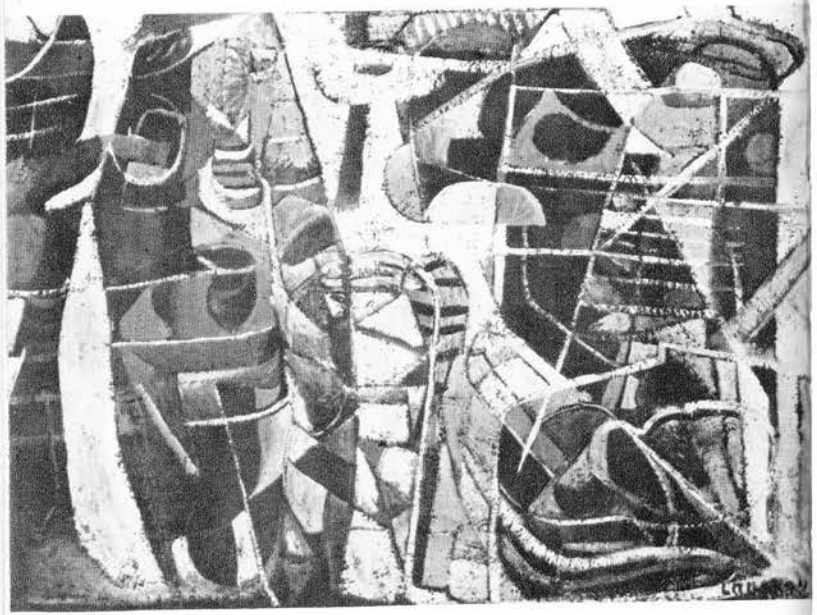
Epoca noastră, de fapt, nu poate supraviețui înspăimîntătoarelor curente de dezintegrare de care este străbătută decît dacă găsește, dincolo de prăbușirea aparențelor, structurile esențiale ale realității. Era fatal ca arta abstractă să se fi născut în momentul acesta în care sînt puse în discuție toate valorile, în care vechile tradiții nu mai sînt suficiente ca să explice universul și să-l ajute pe artist să-și găsească locul și să-și desăvîrșească armonia. Necesitatea de a reconstrui, nu în concordanță cu vechile imperative, ca pînă acum, ci în conformitate cu noile legi pe care omul nou și le dictează pentru a-și stabili relațiile cu natura, o lume plastică nouă care să fie ea însăși reflexul a ceea ce există în sufletul de astăzi etern și specific numai timpului nostru, o astfel de necesitate stă la originea, dacă nu a artei abstracte, cel puțin a unor forme care pot să arate, în același timp, neliniștea umană și efortul pe care-l face omul pentru a învinge această neliniște.

Singurul mijloc de a domina tragicul este de a-l turna într-o formă. Dacă există o spaimă la originea *dominantei sumbre* din marile picturi ale lui Soulages, această spaimă devine ordine și lumină în felul cum *capătă formă*. Forța însăși cu care Pierre Soulages construiește și disciplinează volumele sale monumentale, a căror austeritate, în negru și brun, are ceva feroce, agită și ordonează noaptea însăși. Suprafețele culorilor clare *cîntă* cu o strălucire deosebită, reprezintă lumina pe care o



27. BRAM VAN VELDE *Compoziție.* 1948

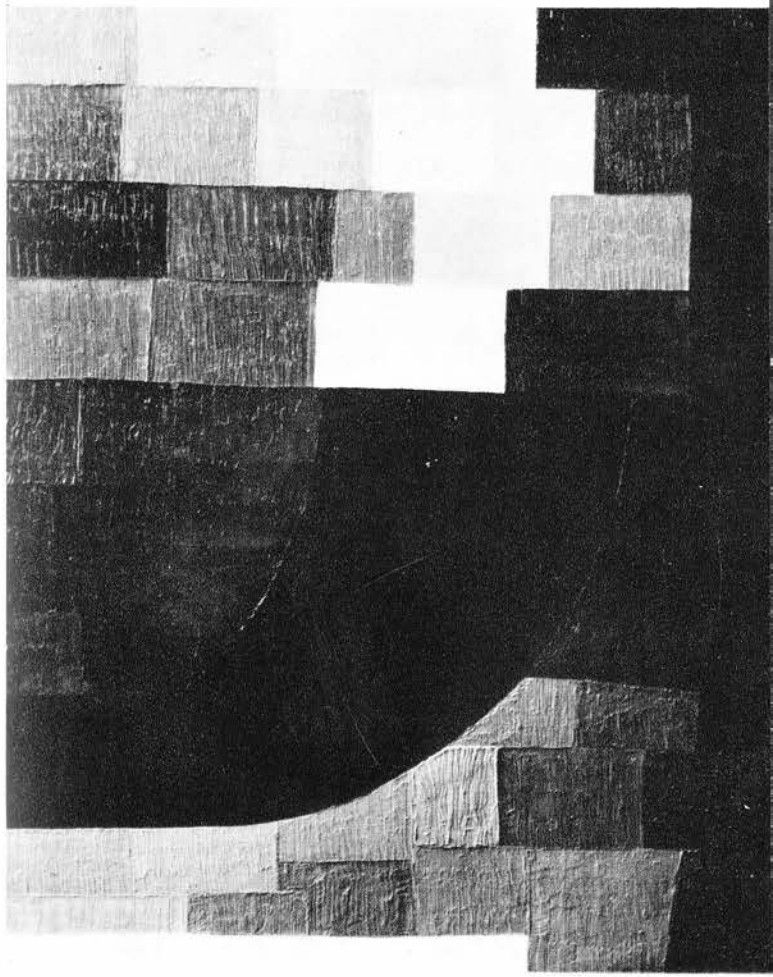


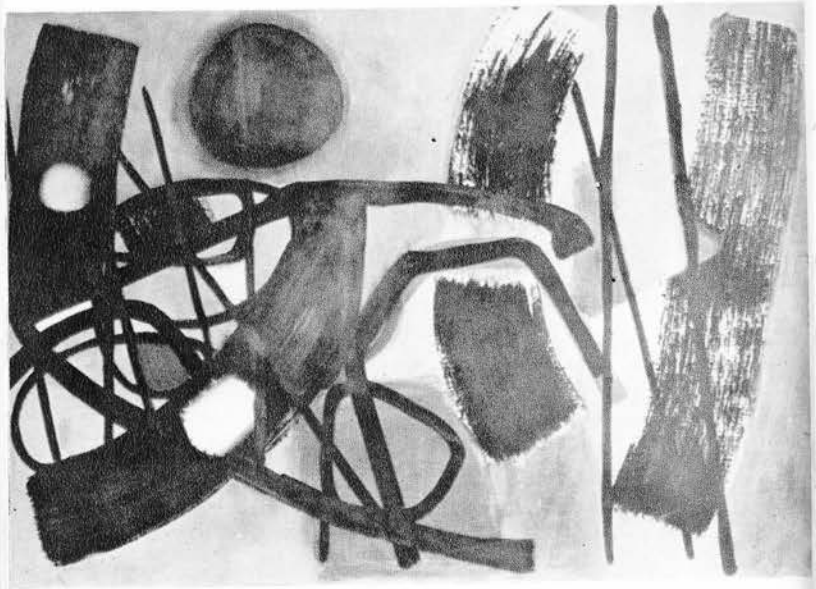


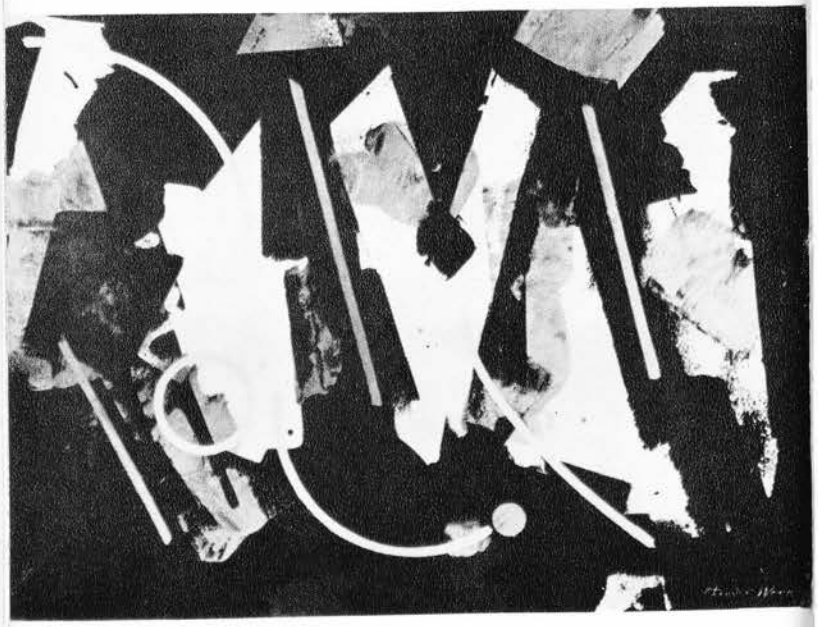
28. EMILIO VEDOVA *Immagine del tempo.* 1951

29. LANSKOY *Obiecte pe zăpadă.* 1944

30. OTTO FREUNDLICH *Pictură.* 1932



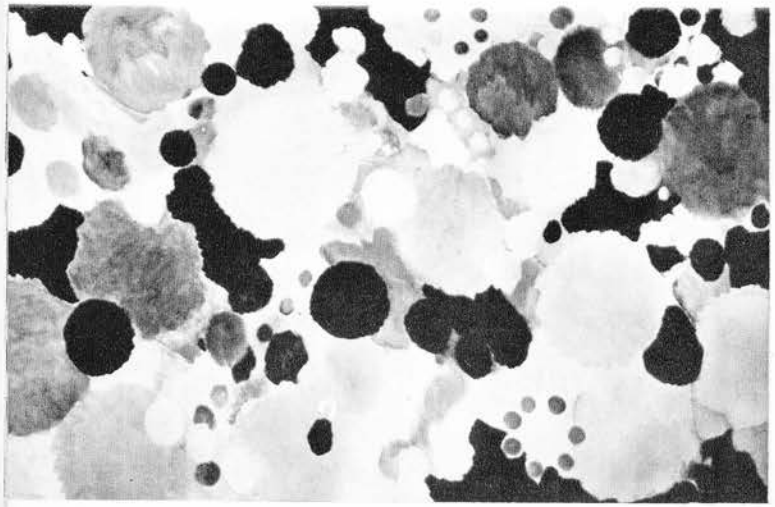


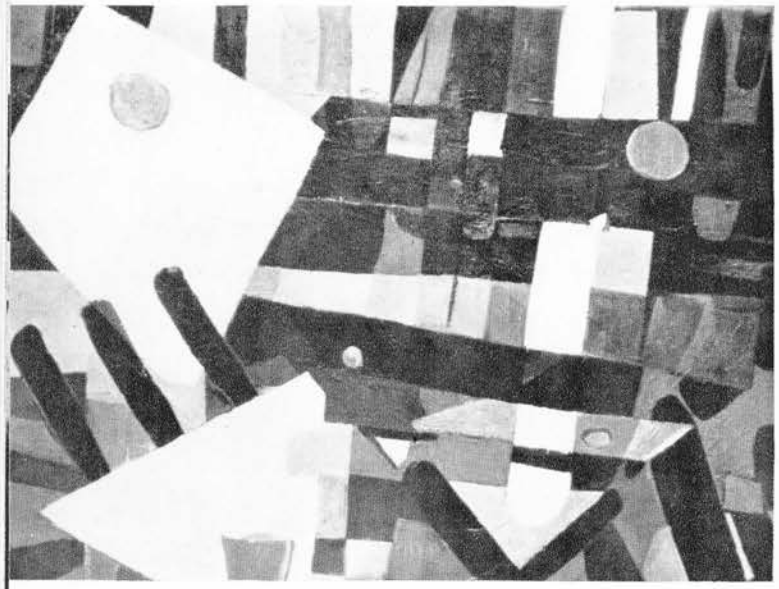


31. FRITZ WINTER *Pictură*. 1953

32. THEODOR WERNER *Pictură*. 1955

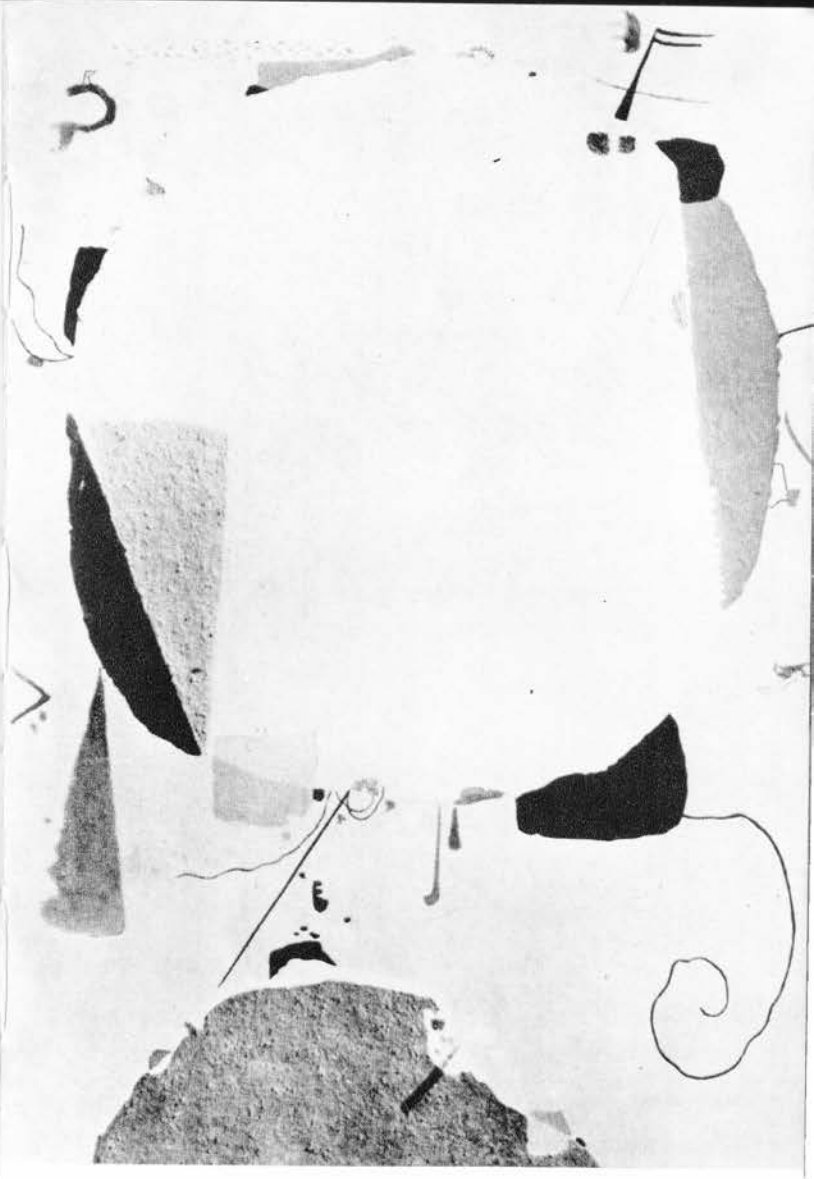
33. WOLS *Pictură*. 1946



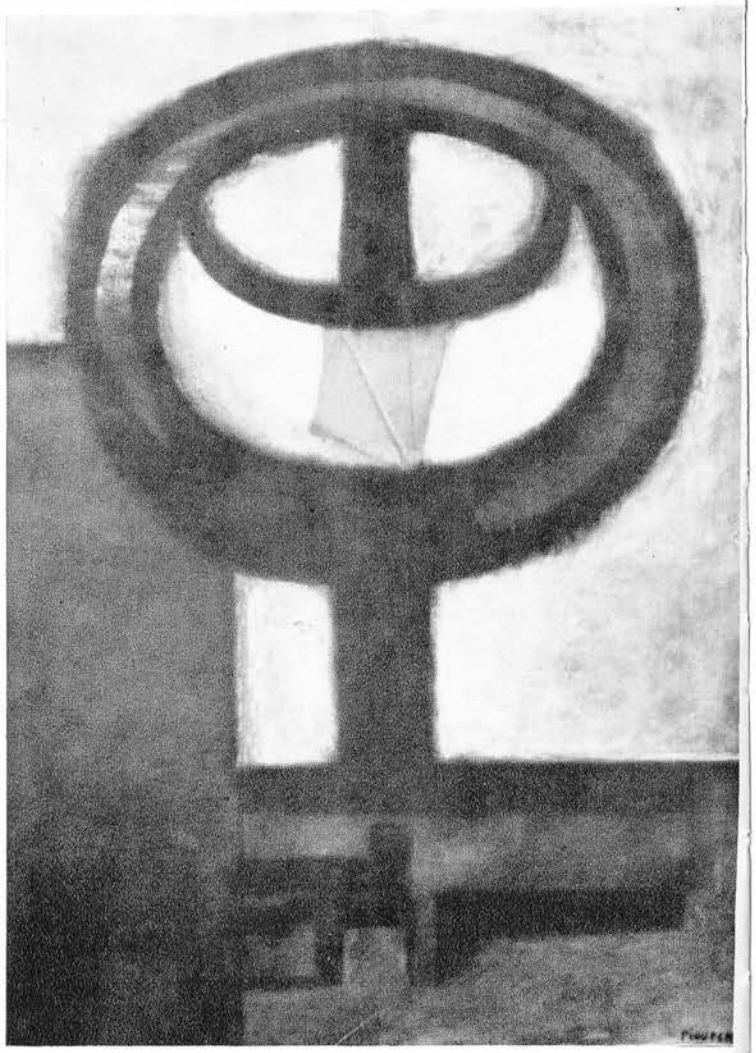


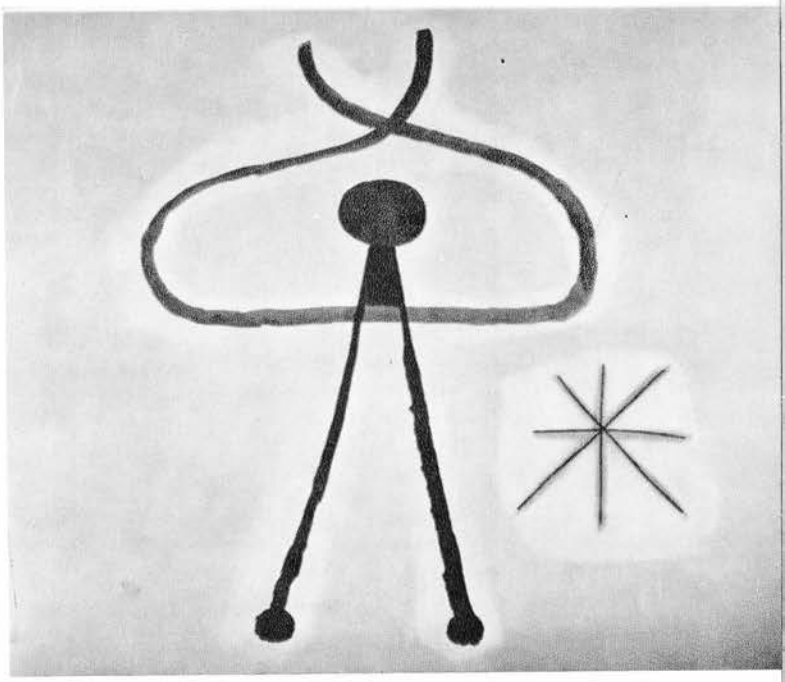
34 E. W. NAY *Compoziție în gri și negru.* 1955

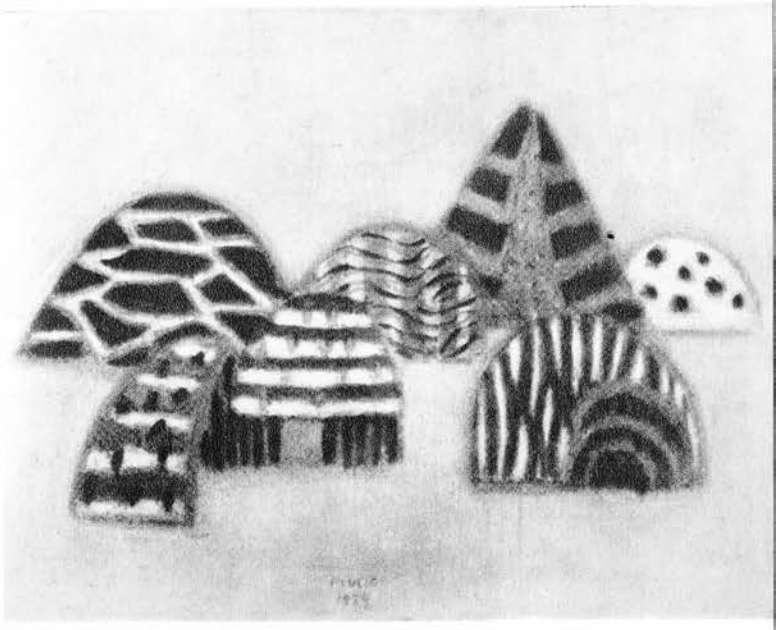
35. GEORG MEISTERMANN *Pictură.* 1954



36. BAUMEISTER *Monturi disque.* 1953–1954



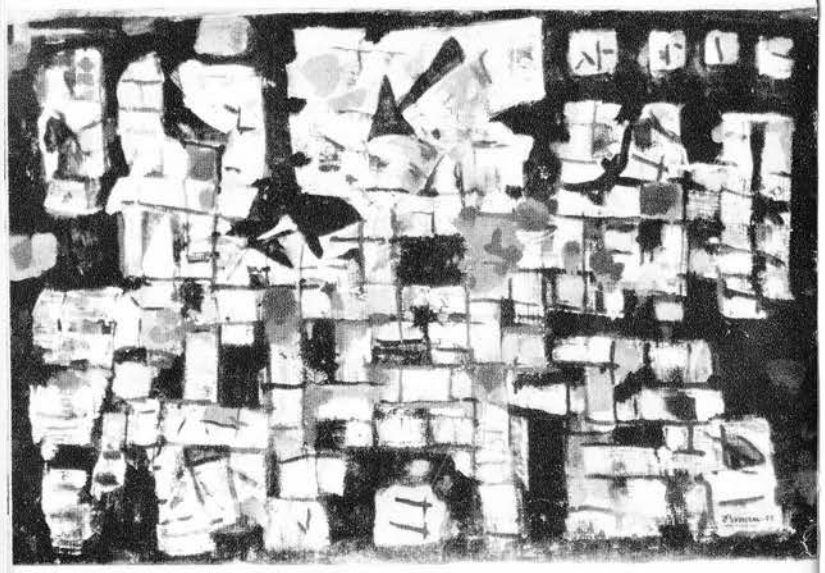


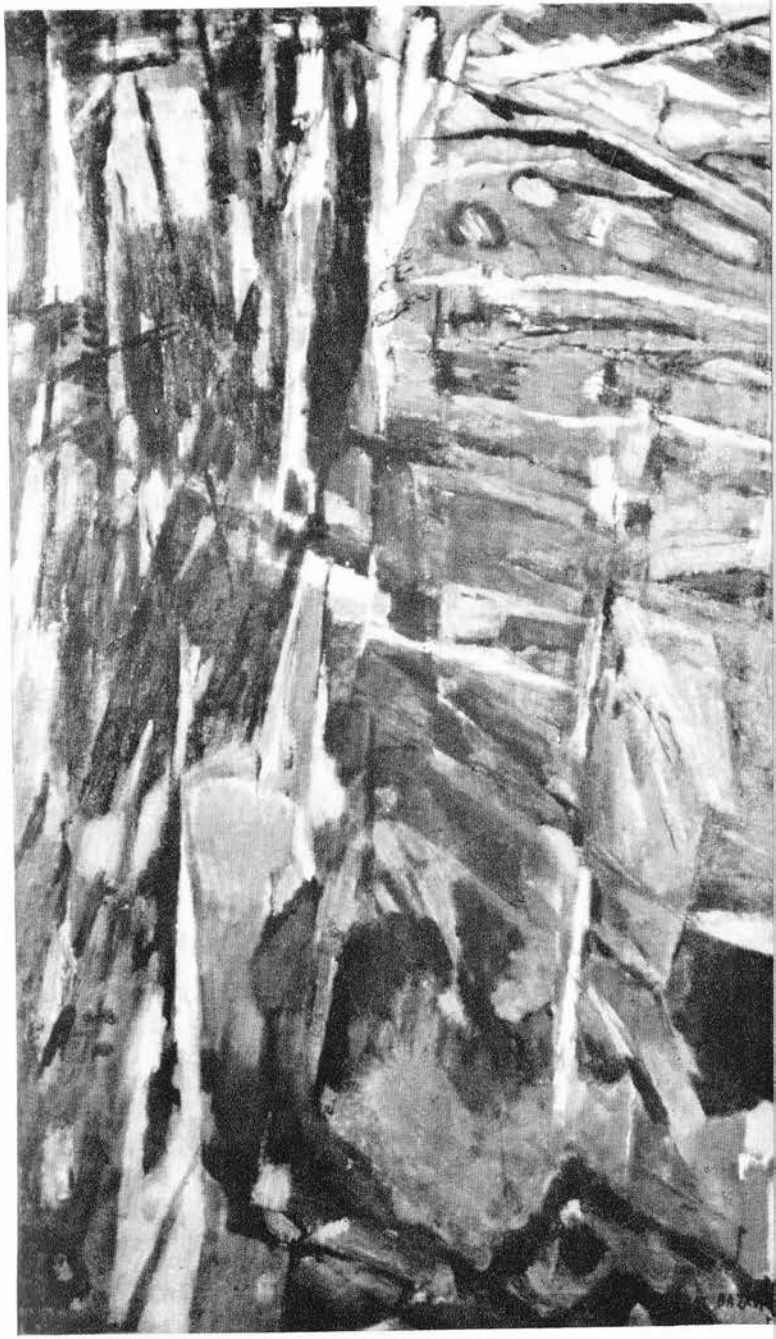


37. JEAN PIAUBERT *Delphes*. 1955

38. JOAN MIRO *Femeia-Stea*. Acuarelă, pastel, tuş. 1942

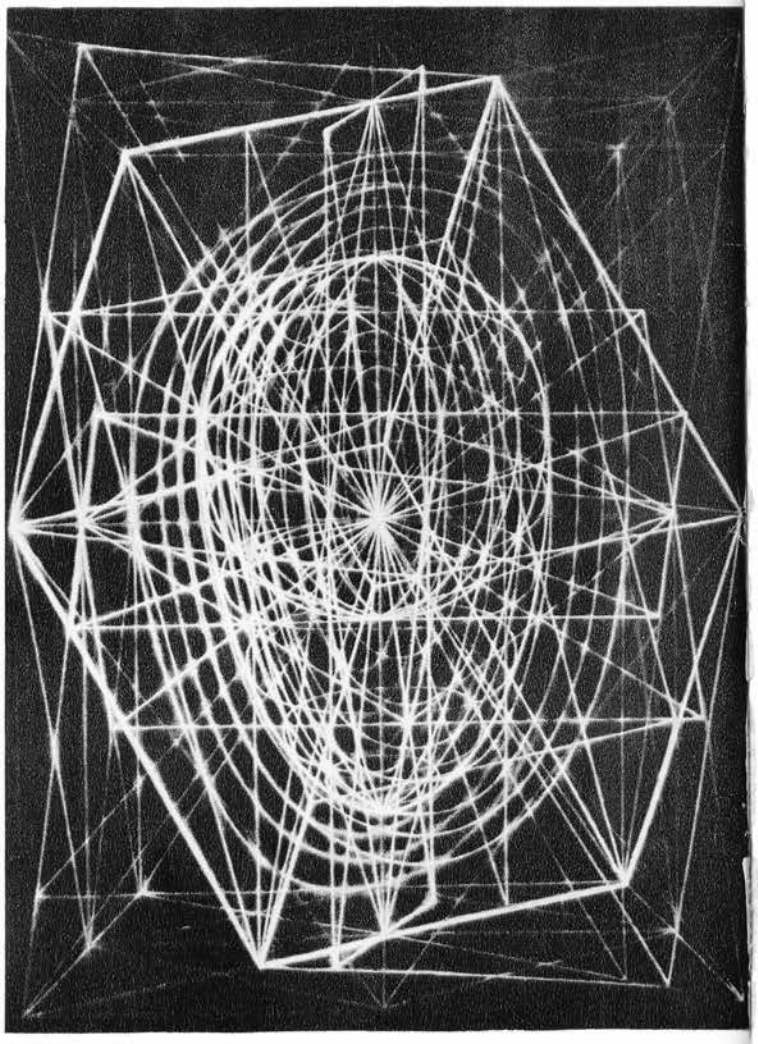
39. MUSIC *Peisaj*. *Pictură*. 1954

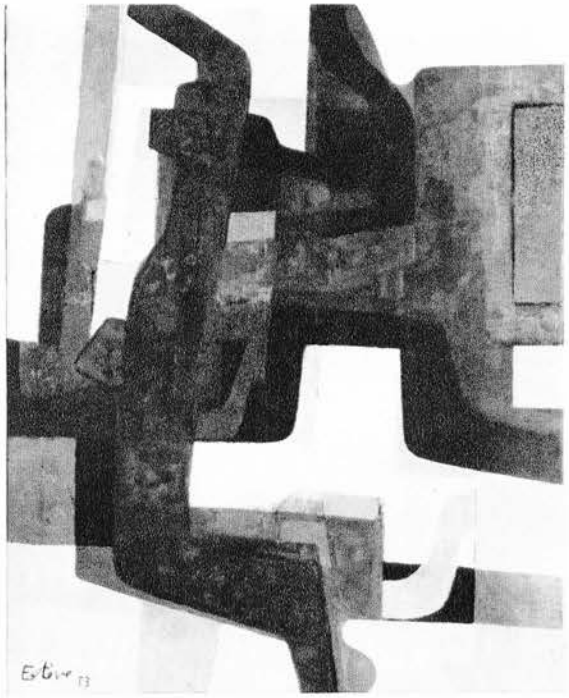


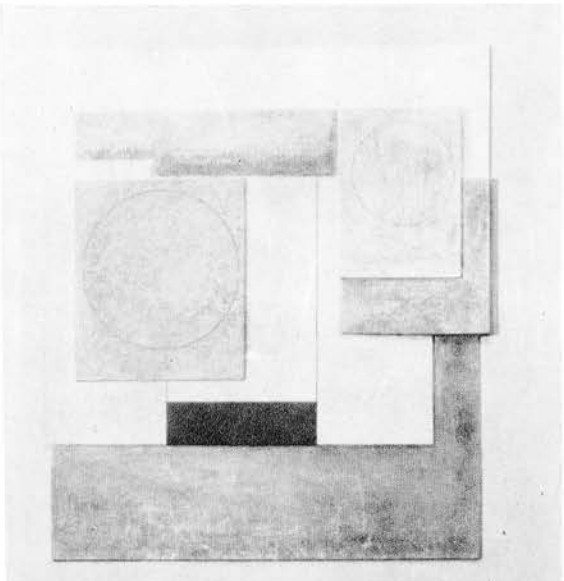


40. BISSIÈRÈ *Călătorie la capătul nopții.* 1955

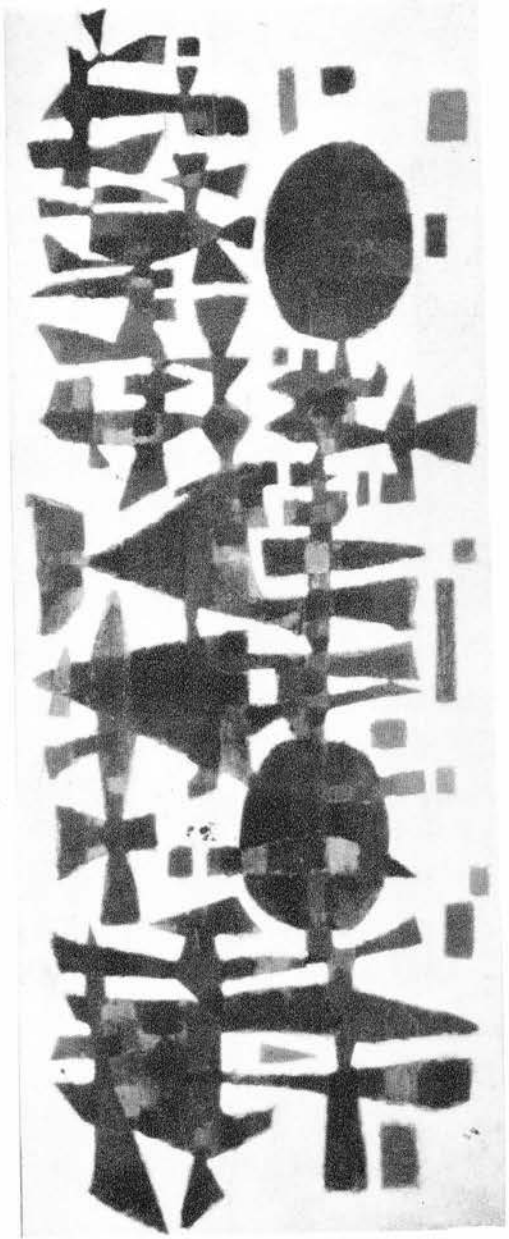
41. BAZAINE *Rochetaillée.* 1955



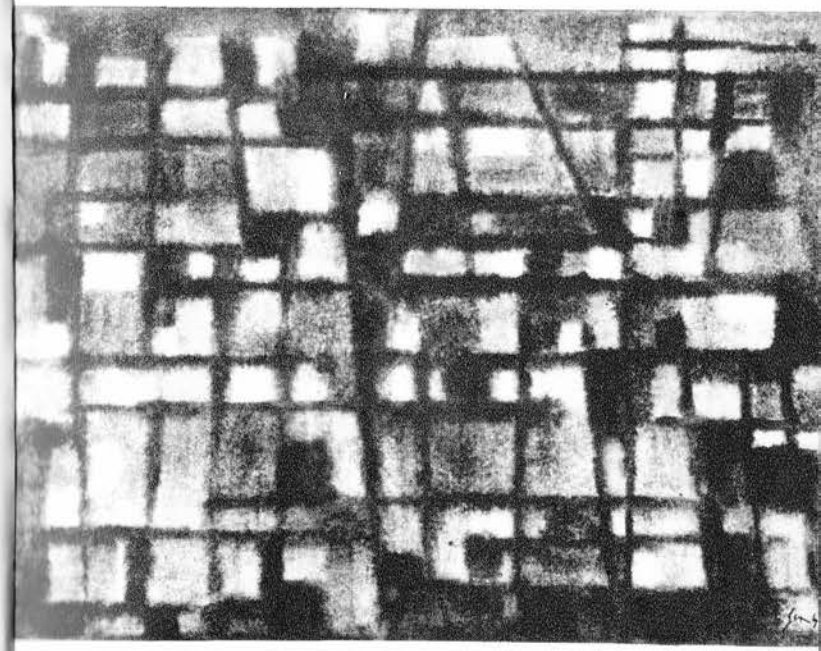




42. CELICEV *Migdală*. 1954
43. ESTÈVE *Haut-Berry*. 1953
44. NICHOLSON *Cantabria*. 1956

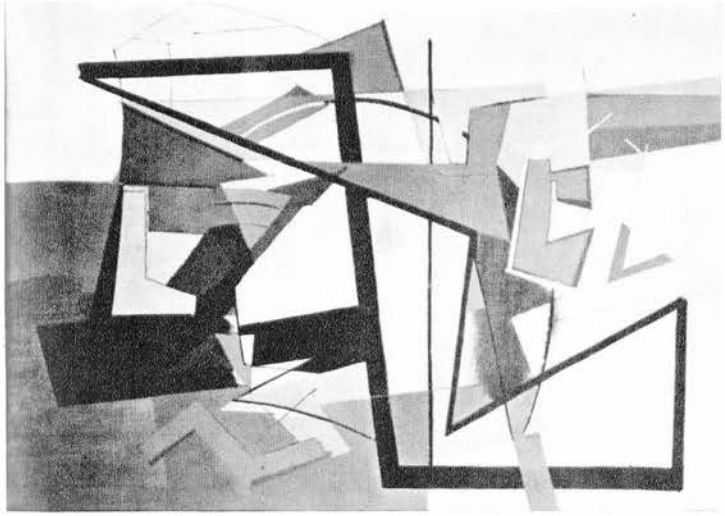


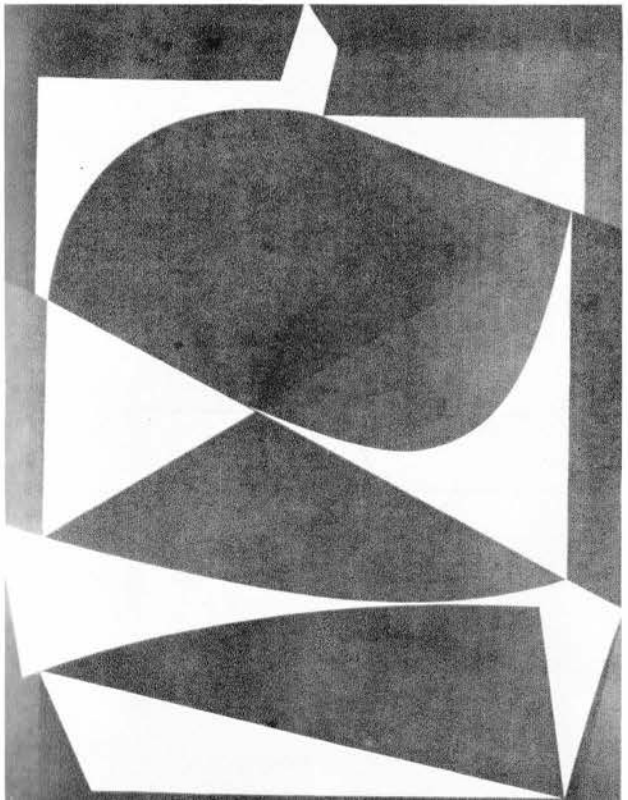
45. MANESSIER
Sărbătoare in Zeelanda.
1956



46. TAL COAT
Pictură. 1955

47. SINGIER
Noaptea în oraș.
Acuarelă. 1950

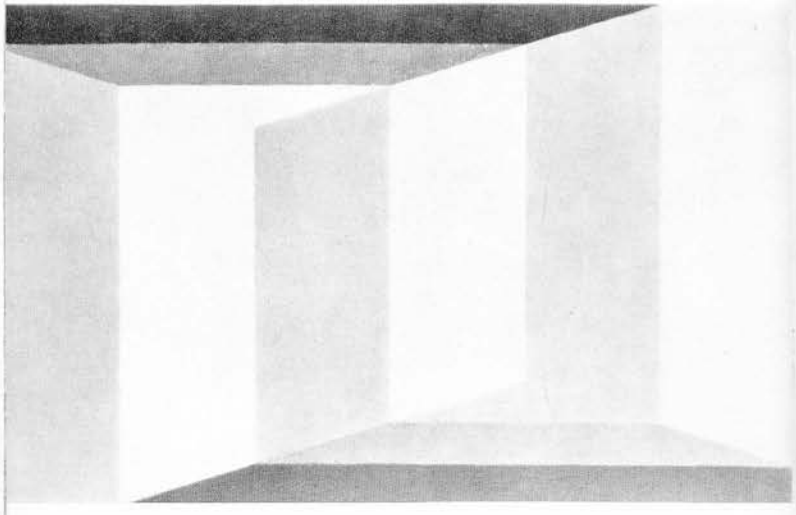




48. LÉON ZACK *Pictură.* 1956

49. RICHARD MORTENSEN *Compoziție.* 1950

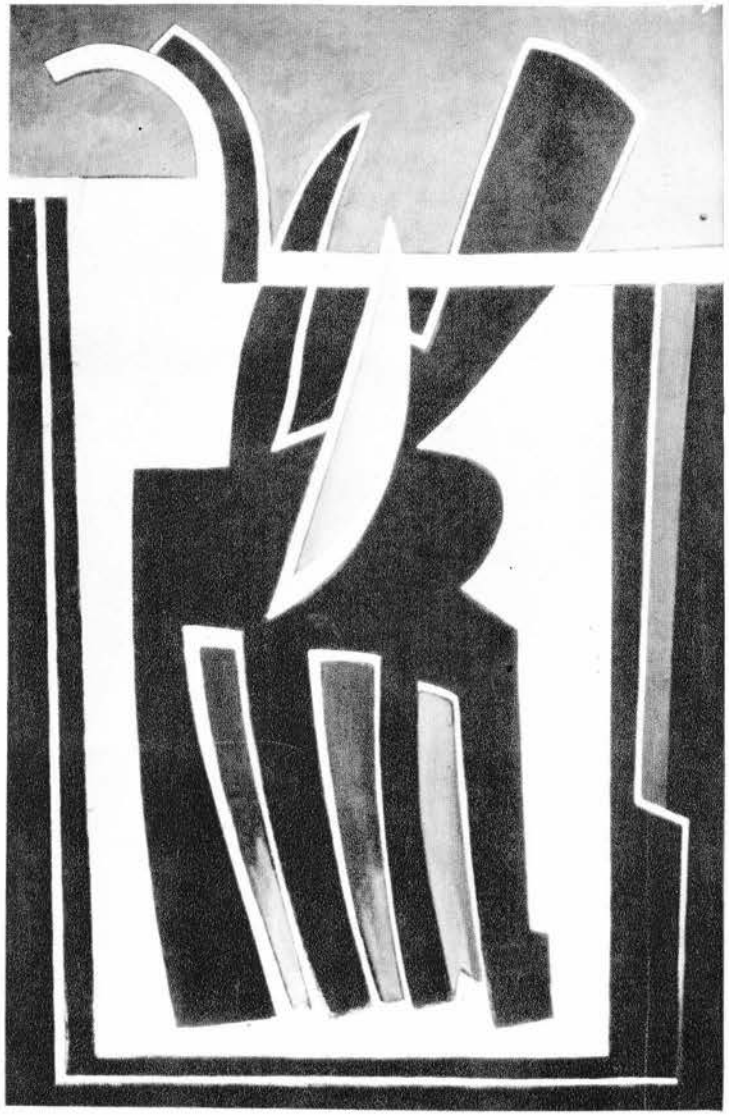
50. VASARELY *Compoziție.* 1949

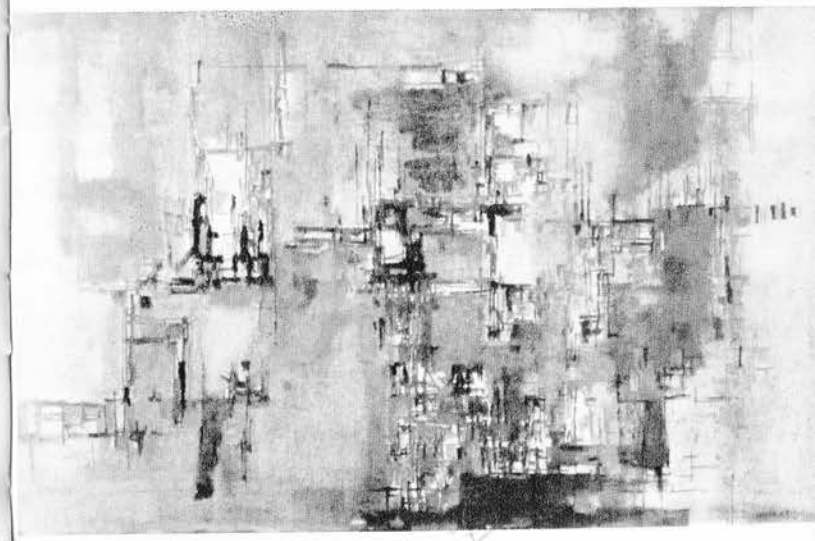


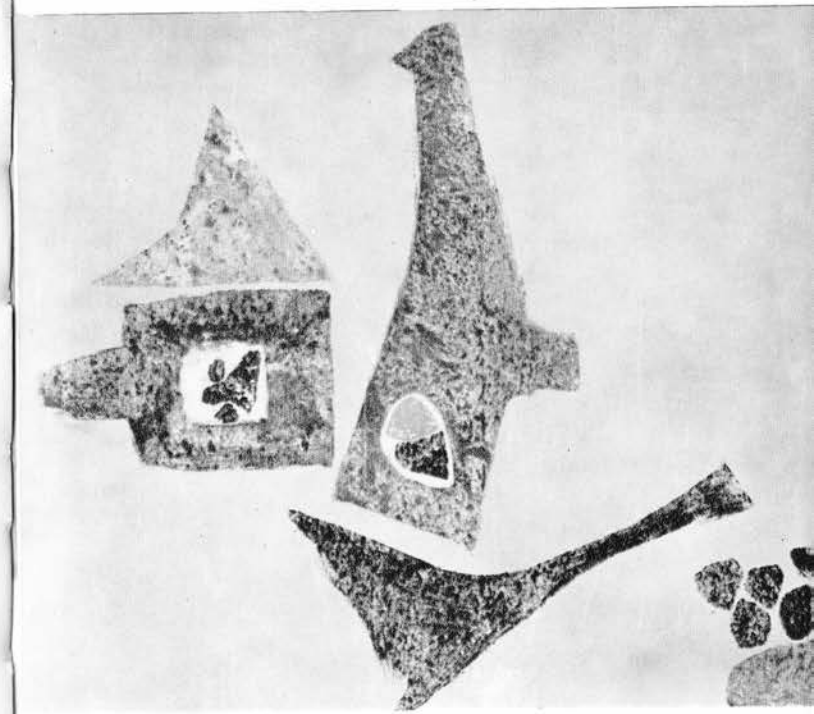
51. AIBERS *Franciscan in alb și gri deschis.* 1949

52. DEWASNE *Pe vîrfuri și îndoit.* Pictură

53. JEAN DEYROLLE *Vară.* 1948



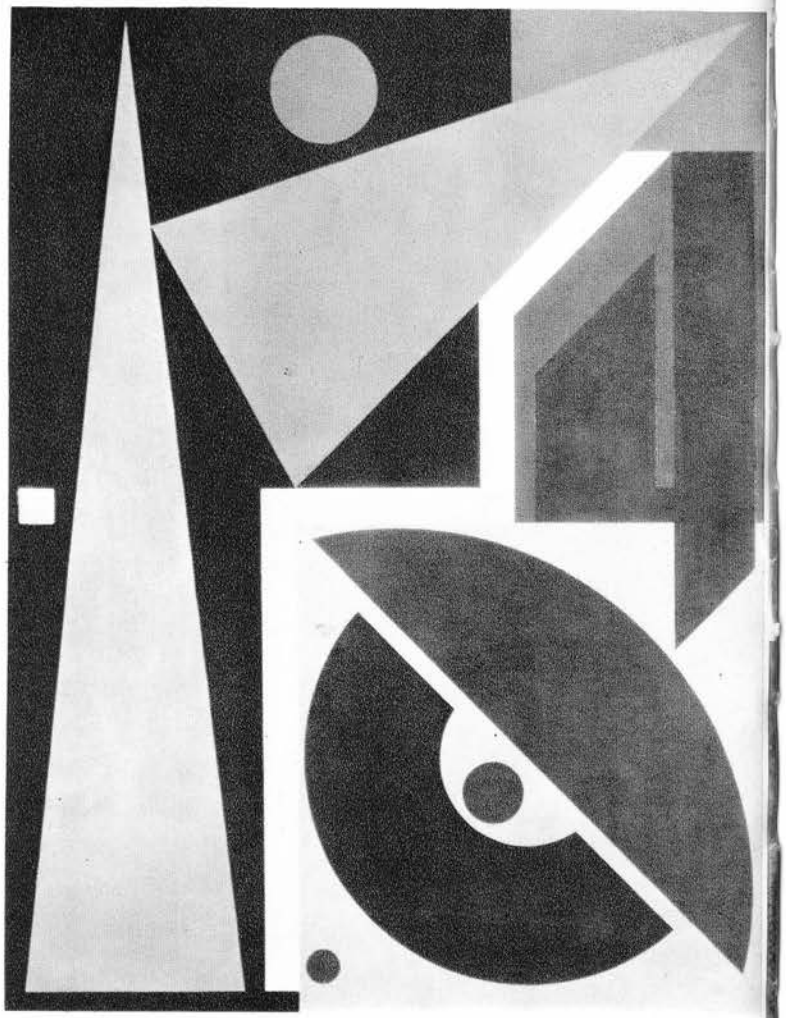




54. MAGNELLI *Nimic altceva.* 1947

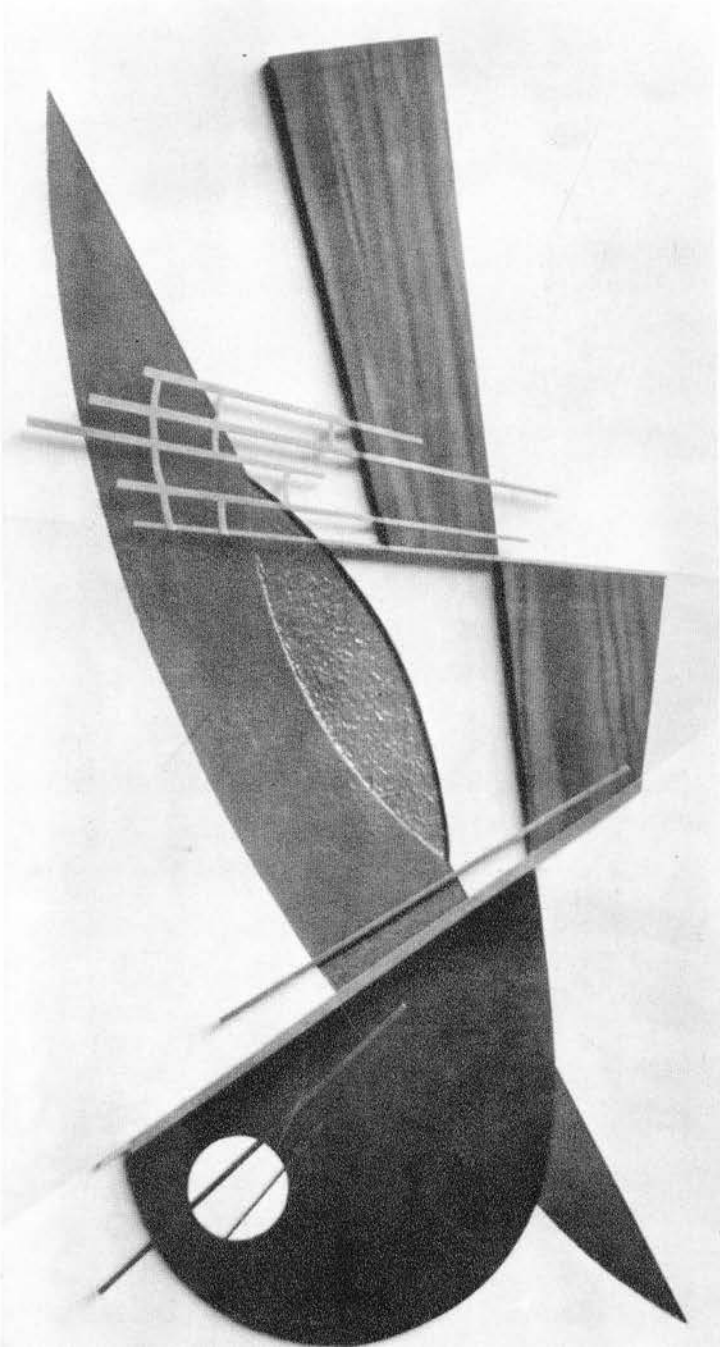
55. VIEIRA DA SILVA *Suburbie.* 1955

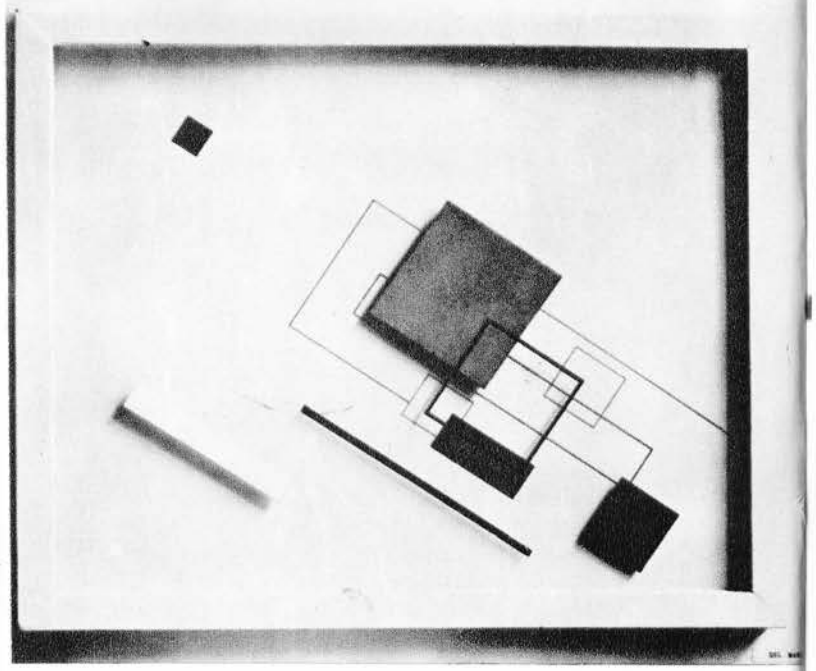
56. JULIUS BISSIER *Compoziţie.* 1952



57. HERBIN *Opt.* 1955

58. DOMELA *Compoziție.* Metal și lemn. 1948





59. DEL MARLE *Tablou-obiect.* 1949

descoperim la capătul unor arzătoare și patetice căutări printre masele obscure, dispuse ca ruinele unui cataclism gigantic. Dar înseși aceste vestigii, sumbre și calcinate, sînt de pe acum substructurările viitoarelor arhitecturi, care presupun noua ordine, de o nouă claritate.

Înțelegem atunci necesitatea salvatoare a acestei *caligrafii* pe care am întîlnit-o în desenele lui Soulages; ea rămîne, în ultima intanță, ordonatoarea lumii reorganizate. Avîntul cu care ea se mișcă, construindu-și și suprapunîndu-și aceste blocuri de noapte, ascultă de un control strict al inteligenței a cărei manifestare poate să fie tocmai această caligrafie a sa. Să nu credem totuși că în însăși această caligrafie, subiacentă în unele picturi, topită în arhitectura volumelor, ar fi vreo trăsătură *intelectuală*. Caligrafia chineză actuală nu este decît termenul ultim al unor îndelungate transformări în cursul cărora reprezentarea figurativă originală a devenit un simplu semn. Ne-am înșela de asemenea dacă am crede că acest semn este tot atît de arbitrar și de abstract ca și literele alfabetului nostru. Dimpotrivă, litera chinezească s-a născut ca o trăsătură de unire între om, natură și divinitate, între lumea materiei și lumea spiritului.

Tot așa se petrec lucrurile și în arta lui Soulages. Cufundat într-un naturism elementar, în care descoperim o amiciție eficace cu pulsația vegetală a pămîntului, acest artist subordonează inteligența, care este mare la el, unui soi de consimțămînt cosmic. Arhitectura tablourilor sale nu mai este cea pe care o decide voința rațională a omului, ci instinctul primordial al naturii. Artistul posedă, și el, un temperament romantic, o natură lirică, pe care le-a îmblînzit impunîndu-le supremația negrului. Dar, în același timp, el a descoperit bogăția și varietatea mijloacelor de expresie pe care acest negru le deține. El a făcut din negru o culoare plină de forță, de vivacitate și de strălucire, prin tratarea materiei însăși, care îngăduie opacitățile cele mai sobre ca și strălucirile cele mai vibrante. Ne gîndim la infinitele resurse

muzicale ce se ascund în această opțiune însăși, reprezentînd voința de a lupta împotriva opozițiilor unei culori în aparență negativă.
Această descoperire a splendorii plastice pe care o are negrul este una din marile cuceriri ale picturii abstracte. La Soulages, la Hartung, la Nicolas de Staël, la Schneider « paleta negrului » s-a îmbogățit cu o varietate de expresii de-a dreptul miraculoasă. În arta figurativă, înainte de Manet, care-i descoperise somptuozitatea, negrul era aproape înlăturat, pentru motivul că era privit, în mod tranditional, nu ca o culoare, ci ca negarea culorii însăși și, de asemenea, pentru motivul că oferă, în natură, puține motive plastice. Folosirea ei de către pictorii abstracți de astăzi, cu succesul cunoscut, și a cărei adoptare riscă, la pictorii minori, să devină chiar un abuz și un fel de « manieră de negru », duce totuși la o veritabilă descoperire de valori plastice a negrului ca atare și a valorii sale dramatice, care corespunde în mod intens sentimentului tragic ce agită epoca noastră și care se exprimă deopotrivă în arta noastră. În ceea ce-l privește pe Pierre Soulages, alegerea, opțiunea pentru negru corespunde însăși personalității artistului, acestei extreme sobrietăți ce stă la baza caracterului său, corespunde acestei exigențe care refuză « efectele », acestei gravități aproape religioase care constituie de asemenea temelia artei sale. Nu este aici vorba despre o dorință de a jongla cu dificultatea sau de a demonstra virtuozitatea sa în tratarea unei culori socotite ingrate înainte ca el să-i fi scos la iveală toate nuanțele de care dispune, de la simplitatea monahală, pînă la sumbra somptuozitate a lirismului nocturn al Romanticilor. Soulages a pictat pînze care sînt, într-un anumit fel, echivalente ale *Imnurilor către Noapte* ale lui Novalis. O pudoare extremă, o preocupare reținută, precum și o deosebită vocație care-i îngăduie să domine și să facă luminoase umbrele nopții, au dirijat, în opțiunea aceasta pentru dominanta neagră, năvalnica forță a unui talent care și-a găsit în ea posibilitatea de desăvîrșire. Maestru al mistere-

lor beznei, el n-a găsit, ca suprarealiștii, niște vise obsedante, ci, dimpotrivă, o lucidă arhitectură în care pasiunea luminează și susține rațiunea. Dorința de a reveni la soliditatea și la misterul mineralului l-a determinat pe Raoul Ubac să construiască mari compoziții de roci, îngreunate de somnul pămîntului, de greutatea ardeziei, de o duritate capabilă să rivalizeze cu miezul cel mai închis al metalelor, sălbatice, secrete, dar impregnate, în același timp, de o intensitate care te face să gîndești la religiile originare, legate încă de piatră și de lut. Arta aceasta, de o măreție severă, aproape ascetică, cere mult de la privitor; aproape tot atît cît a cerut și de la artist. În tablourile lui Ubac progresezi din bloc în bloc, pe niște planuri fără nici o fisură, dar păstrînd presentimentul că te apropii din ce în ce mai mult de « focul central » și că în inima mineralelor topite, abia solidificate și încă vibrînd puternic de pe urma seismelor, cheia acestei arte ne va fi oferită. Această coborîre în adîncuri nu duce la o încremenire în materie; ba dimpotrivă, înaintarea pe drumurile de mine, căptușite cu plăci lustruite de ardezie, duc spre lumină. Cum a spus Bazain: « o pînză de Ubac duce spre lumină, încet, amplu, scăldată într-o lucire surdă de șist ». Ea se naște așa cum o plantă iese din pămînt prin mijlocirea surdei violențe de brun, de ocru și de roșu-mugur, piatră și soare în același timp. Ea se îngreunează ca natura prin pături stratificate și, fără să simți, apare un spațiu multiplu.
Acest element litic îl vedem apărînd de asemenea și la Palazuelo, cu mai puțină rigoare instinctivă ca la Ubac, dar cu o gravitate aleasă și atentă care ne face să ne gîndim la primitivii spanioli, strămoșii lui. La el nu există acea penetrație cosmică, dar, în schimb, există o subtilă dialectică a formei care nu este incompatibilă cu virtutea vizionară. Un sentiment heraclitean al fluxului timpului și al lucrurilor se manifestă în lunecarea planurilor, care-și caută echilibrul în mișcare și care se strivesc în frecări orizontale, ca și cum ar vrea să-și demonstreze balansul lor perfect.

Prin aceasta Palazuelo dă și el o semnificație nouă vieții pămîntului, mesajului adîncurilor.
Caracterul *agonic* al picturii lui Hans Hartung prezintă estetica sa ca pe un protest, ca pe o *opoziție*. Să ne înțelegem: opoziție contra punctelor de vedere sleit tradiționale și contra formelor de expresie prea obișnuite. Fiecare dintre operele sale ne apare astfel în același timp un protest dar și o confirmare a unității misterioase care-l leagă pe individ de toate forțele cosmice. Marea dorință de comuniune care-l animă vrea ca această comuniune să se săvîrșească fără restricții și fără rezerve, într-o abolire aproape a personalității umane în sînul energiilor universale pe ale căror linii de forță picturile sale le urmăresc și le regăsesc. Aproape în centrul fiecăreia există o explozie, dar această explozie e creatoare de ordine și de armonie (de propria sa ordine și armonie), nu de confuzie anarhică. De aceea, oricît de greu ar fi de descifrat, construcția rămîne adesea la Hartung atît de lucidă și de clară: probînd-o și nu descifrînd-o o descoperi și o înțelegi. Artă de spaimă, pictura sa arată, dincolo de fețele sale tragice, o stranie calitate de seninătate, în chiar clipa cînd acest tragic, fiind depășit, se transformă într-o imagine a naturii originale, percepută nu ca o entitate geometrică, fixată, imobilizată pentru eternitate, ci, dimpotrivă, ca o materie în fuziune, a cărei mișcare este aceea a furtunii și a vulcanului.
«Artiștii aleși, spunea Paul Klee, sînt cei care pătrund pînă în regiunea acelui loc secret unde forțele primordiale hrănesc întreaga evoluție.» Hans Hartung face parte dintre acești artiști. «Locul secret» este acela unde se întîlnesc și se încrucișează toate forțele necunoscute, filtrate prin cine știe ce straturi îngroșate de rocă și de lavă, care și-au păstrat violența lor vulcanică și care debarasîndu-se de orice materie grea, au devenit patetism pur. Acest filtraj transformă la el drama expresionistă, clocotitoare și confuză, în ceva la fel de scurt și de evident ca o tragedie greacă. Hartung a ajuns la acel punct de esențialitate în care o singură linie, concentrînd toate contra-șocurile materiei și ale spiritului, devine, ea singură, soluția majoră, concluzia vitală a clocotirilor telurice în care se dezlănțuiesc, sau par să se dezlunțuie, toate forțele distrugerii. Haosul original este așa de bine stăpînit încît apare, într-un tablou de Hartung, ca semnul ordinii supreme care înserează drama umană într-un echilibru realizat din ciocnirea unor forțe de putere egală. Dintr-un echilibru făcut nu din sacrificii sau din renunțări ci, dimpotrivă, dintr-un maximum de interogări și de acceptări. Nu este vorba de ignorarea dramei subiacentă în conștiință, fie ca individuală sau cosmică; și doar aducînd-o la cunoașterea de sine însăși, ea își va căpăta întreaga semnificație și-și va revela semnificația celor cărora le-ar fi rămas necomunicabilă, dacă ea nu ar fi atins această supremă universalitate. «Expresia artei noastre va fi cu atît mai sesizantă și mai valabilă pentru mulți oameni cu cît noi vom pătrunde în straturile cele mai profunde ale ființei noastre.» Această frază a lui Hartung este revelatoare pentru investigațiile spiritului său creator și explică lunga cucerire a esențialului, care reprezintă curba operei sale.
La el arabescul devine desenul unei curse în infinit, săvîrșite printr-o forță în mișcare care înscrie într-un spațiu nu vacant ci «electrizat» o figură care, interpretată în mod just, va fi una dintre cheile ordinii din lume. Hartung se întîlnește aici, și el, cu Romanticii germani, și în special cu Novalis, care descifra legile universului într-un cristal de gheață, într-o nervură de frunză sau într-o scoică. De altfel aceeași a fost și ambiția așa-zișilor Naturphilosophen, a căror influență s-a exercitat foarte puternic asupra Romantismului, de a pătrunde scrierea secretă a lucrurilor, întrucît secretele naturii trebuie să fie căutate mai de grabă în înseși formele naturale decît în cărți. Hans Hartung subliniază importanța acestei «scrieri» care există în operele sale cînd îi invită pe pictorii abstracți să profite de faptul că s-au îndepărtat de figură pentru a-și crea scrierea

lor. La mulți dintre pictorii figurativi — mă gîndesc la desenatorii greci de vase, la pictorii chinezi de laviuri, la italienii Renașterii — figura începuse să tindă a deveni o scriere. Cu arta abstractă, au apărut posibilitățile infinite, infinit de diverse de care Hartung, mai mult decît oricare altul, a luat cunoștință și pe care le-a folosit în arta lui. « După părerea mea, spune el, pictura numită *abstractă* nu este un *ism* cum există atîtea în ultimul timp, nici un stil, nici o *epocă*, ci un mijloc de exprimare cu totul nou, un alt limbaj uman, mai direct decît pictura precedentă. Contemporanii noștrii și generațiile care urmează vor învăța să citească și, într-o zi, se va găsi că această scriere directă este mai normală decît pictura figurativă, după cum noi găsim alfabetul nostru — abstract și nelimitat în posibilitățile sale — mai rațional decît scrierea figurativă chineză. »

Reprezentînd într-o înaltă măsură conștiința estetică occidentală, Hartung s-a orientat din ce în ce mai mult spre o economie a formei, mai concentrată, mai sobră. Unele dintre tablourile sale ne reamintesc acea legendă orientală în care se povestește cum un copil, alungat de învățătorul său pentru că nu era în stare să tragă nici linia cea mai simplă, a fugit în pădure și acolo, ani și ani de zile, neistovit, a tras mereu aceeași și aceeași linie. Ajungînd la anii maturității, el se întoarce, în sfîrșit, la învățătorul lui, și în clipa în care, vrînd să-i arate ce progrese a făcut, desenează faimoasa linie pe perete, acesta se crapă și se sfărîmă în mii de bucăți. Tablourile lui Hartung sînt și ele bucăți din acestea; simboluri ale unei lumi în care linia, înzestrată cu o putere supranaturală, rămîne singura intactă. El trasează zig-zagul fulgerului și de îndată fulgerul devine spirit într-un spațiu dematerializat.

Această putere magică a operei lui Hartung este evidentă pentru cine știe să pătrundă cum se cuvine o operă care nu se apără cîtuși de puțin prin hermetism, dar se apără totuși de accesul profanilor prin misterioasa perfecțiune a spiritului și a artei sale. Din anul 1921, cînd îi descoperă pe

Expresioniști și mișcarea Blaue Reiter și cînd se entuziasmează mai ales de Kokoschka și de Franz Marc, preocuparea continuă a lui Hartung a fost nu să elimine obiectul din tablou, ci să reducă obiectul la pîrîitul fulgerului. Dacă fizicienii mai discută încă pentru a decide dacă materia este sau nu energie, opera lui Hartung dă răspunsul la această întrebare, în ceea ce privește lumea artistului.

Dacă Hartung este unul dintre cei mai mari dintre pictorii contemporani, unul dintre cei la care se reflectă, cu o clocotitoare vivacitate, spiritul timpului nostru, este fără îndoială din pricină că, fără să vrea să fixeze simboluri, el a creat, în mod spontan, un limbaj liric de o uluitoare noblețe, un cîntec a cărui melodie esențială domină acordurile orchestrației. Starea de tensiune la care este adus tabloul, numai prin jocul liniilor sobre și prin culoarea în general luminoasă a fondurilor, conține mai degrabă amenințarea exploziei decît explozia însăși. Și încă trebuie să ne înțelegem în ceea ce privește efectele exploziei. Sentimentului nihilist și disperat care inspira atît de des Expresionismul, de la care a pornit și Hartung, cînd a debutat, el îi opune explozia creatoare. Fiecare dintre tablourile sale ne dă impresia, greu de analizat, că se *săvîrșește ceva*. De aceea criticii au dreptate să noteze, înainte de orice, în ce măsură opera sa este *vitală* și *virilă*. Pictorul nu numai că scapă de influența și chiar de tentația haosului, ci lucida sa putere, în loc să înlăture energiile utilizabile ale haosului, le ordonează. La Hartung conștient și inconștient nu sînt noțiuni antagoniste; sau cel puțin nu mai sînt, dacă vor fi fost: și nu i-a fost ușor să ajungă la o asemenea stăpînire asupra sa și asupra formei. Marea forță a acestui artist constă în a nu șterge dinamismul expresionist, care apare ca însăși constanta artei germane, și în a-l stăpîni deplin; ca și savantul care stăpînește și dirijază fenomenele naturale pe care le studiază, Hartung aduce la o expresie esențială tumultuoasa fierbere a puterilor obscure.

Cu Serge Paliakoff intrăm în domeniul imobili-

tăţii şi tăcerii. Al imobilităţii şi al tăcerii care urmează după răbufnirile geologice. Lava se răceşte şi se întăreşte; rocile arse se contractă, apoi se liniştesc. Tot focul se restrînge în centru şi se închide în creuzetul său mineral. Impresionanta grandoare a picturilor lui Poliakoff vine de acolo că el nu trădează niciodată secretele materiei, că întreaga sa operă devine un secret. Forme voit bidimensionale, spaţii abia sugerate şi un amestec de austeritate şi de rafinament în colorit, care ne fac să vorbim, într-adevăr, de austeritate rafinată, în aşa măsură spiritul de perfecţiune al acestui pictor excelează în ştergerea urmelor.

Din toate picturile lui Poliakoff se degajă o atmosferă de violenţă stăpînită care, în ciuda acestei apăsări minerale, nu ne lasă niciodată să uităm focul central. Urmărirea unei simplităţi mereu încărcate de bogăţii ascunse îl conduc pe artist către o formă de expresie care se impune din ce în ce mai mult celui care contemplă suprafeţele mute ale tablourilor sale, capabile de o atît de puternică poezie. Factorul timp este cuprins în aceste picturi şi devine atît de esenţial încît aproape că elimină factorul spaţiu: mai bine zis spaţiul devine timp.

Cine nu acordă studiului tablourilor lui Poliakoff acest *timp* care este factorul principl al fascinaţiei lor, nu le cunoaşte decît frumuseţea exterioară, care este foarte mare, dar nu coboară pînă în adînc. Totuşi considerînd numai acest timp vom realiza obţinerea acelei stări contemplative, şi mai necesară la Poliakoff decît la oricare pictor, căci este foarte important să nu luăm aparenţele drept realităţi. Ceea ce trebuie să descoperim este semnificaţia religioasă pe care o conţin aceste tablouri; nu spun că artistul se referă sau se raportează la vreo artă sacră prin subiectul său; aerul care pluteşte aici seamănă într-un fel uimitor cu acela pe care-l găsim la unii mistici musulmani, sau chiar creştini. Dacă a fi religios înseamnă să stabileşti acea *legătură* pe care arta este capabilă s-o facă între uman şi divin, atunci,

pe drept cuvînt, arta lui Poliakoff trebuie numită religioasă. El nu procedează prin iluminări, prin străfulgerări ori prin *viziuni supranaturale*, drumul său duce spre interior. Cerînd de la noi starea de reculegere, care este indispensabilă pentru a primi adevăratul mesaj al artei sale, el ne pregăteşte pentru contemplaţia interioară, ne incită să căutăm în această materie mai întîi răscolită apoi potolită, chipul Divinităţii care şi-a lăsat amprenta în materie.

Dacă există lirism la Poliakoff, atunci el se află în subtile şi tulburătoare acorduri de tonuri, în polifonii colorate, infinit de discrete, ca basii cîntînd încetişor. Eminamente statică, dar nu lipsită de curente subterane de o violenţă continuă, opera acestui pictor este de o discreţie atît de rară şi de enigmatică încît este necesară o îndelungată intimitate cu arta sa, o răbdătoare staţionare în faţa tablourilor sale pentru a nu te lăsa tentat de judecăţi superficiale sau eronate. Rezonanţa culorilor mişcînd cu greu masele compacte ale volumelor, atît de bine încastrate unele în altele încît nici o zdruncinare ulterioară nu mai e posibilă în acest univers care a triumfat asupra cataclismelor, este de un rafinament atît de delicat încît ea nu provoacă decît cu încetul acea emoţie ale cărei unde crescînde, din ce în ce mai largi, din ce în ce mai puternice ne iniţiază, în sfîrşit, în misterele lumii sale închise. Ni se pare că surprindem un fel de spiritualitate asiatică în această tăcere atît de bine închisă, în aceste acorduri muzicale pentru care instrumentele europene ar fi nepotrivite.

Cel mai seducător lucru la Poliakoff este acela de a nu seduce imediat şi de a-l invita pe privitor să termine, mai întîi, în interiorul lui însuşi, o muncă de iniţiere fără de care se va trezi în faţa unei uşi închise, în faţa unui zid compact, împrejurare în care înseşi calităţile picturale, dacă se mulţumeşte cu ele, crezînd că acesta este esenţialul, nu-l vor ajuta să înţeleagă cele mai înalte virtuţi ale unei opere, mai *dificilă* decît toate şi cu acces

 anevoios.

Italianul Giuseppe Santomaso aduce soluții asemănătoare în problema dominației elanurilor obscure. Negrurile sale au o mare vehemență, o putere de sugestie emoționantă și prelungesc în spații dramatic agitate conflictul maselor pradă frămîntărilor organice. Există la el o stare de neliniște care se luptă să se transforme în pace, în echilibru, dar pe care nu le atinge decît rareori: și atunci acest echilibru nu este decît periculos de precar. La acest pictor, foarte înzestrat și cu o sinceritate impresionantă, surprindem un soi de confuzie în prezența haosului exterior și a celui interior și de quasi-imposibilitate de a rezolva pe unul prin celălalt. Drama este mai puțin profundă decît la Hartung, arhitectura mai puțin solid așezată decît la Soulages; neliniștea n-a găsit încă drumul care s-o ducă la liniște prin propria ei înflorire. Și spațiul său este o sursă de neliniște, dar el o domină depășind efortul individual și aspirînd la cel colectiv. Nu numai prin faptul că el exprimă pasiuni universale; ambiția sa merge și spre compoziții care ar putea să fie înțelese direct de către mase. Pentru ca masele să aibă acces la arta abstractă — și arta lui Santomaso contestă că este pur abstractă — trebuie ca ele să nu mai recunoască primatul figurii și să nu mai considere că sensibilul este instrumentul cel mai bun (dacă nu chiar singurul) de a te apropia de tablou. Titlurile pe care Santomaso le dă picturilor sale, și care se referă adesea la lucruri legate de viața de la țară, la viața agriculturilor și a pescarilor, riscă să creeze un echivoc; nu trebuie să vedem aici o intenție figurativă, ci dorința de a întoarce opera de artă spre uman, de a crea o legătură între emoția pură și un sentiment concret al naturii. Tabloul lui Santomaso este intermediarul plastic dintre lumea lucrurilor vizibile și patetismul intim al artistului.

Vedova este și el tot italian. El a trecut prin experiențele futuriste și de la ele i-a rămas o înclinație pentru descoperirea de pămînturi noi, pentru nevoia de a integra mișcarea în constucția de forme, nevoia de a face ca forma să devină

mișcare pură. Arta sa a devenit, mai ales, o artă de protest și de revoltă. El aspiră să facă formele să explodeze în așa chip încît dinamismul pe care îl conțin să poată fi în întregime eliberat și, cu pasiunea lui pentru libertate, artistul se ține în afara oricărei școli, împingînd individualismul său pînă la consecințele lui ultime, nu în căutarea unei originalități de prejudecată, care ar fi sterilă, ci în afirmarea autonomiei operei.

Rămînînd foarte aproape de viață, uneori chiar de formele reale — înlăturînd totuși figura — el dă artei sale vigoarea și impetuozitatea unei forțe în mișcare, și-i place ca operele sale să devină în vehementa lor mișcare niște « sinteze de șoc ». În Italia el este cel mai aproape de ceea ce americanii numesc *art-action*, artă reprezentată în Statele Unite de către De Kooning și Pollok, dar instinctul pur este compensat și corijat, la el, de o voință a formei care s-a dezvoltat în cursul perioadei în care artistul va fi fost foarte puternic influențat de către cercetările și teoriile Cubiștilor. El păstrează de asemenea o supunere față de emoția imediată care este caracteristica Expresionismului, dar toate aceste tendințe, la care se adaugă și un sentiment al mașinii, moștenit de la Futurism, se combină într-un ansamblu armonios, care vădește o viguroasă personalitate și o intenție foarte hotărîtă de a lăsa operei abstracte virtutea sa de explozie, uneori chiar cu prețul unui anumit dezechilibru al formelor, străbătute, zguduite de curente vitale de o extremă intensitate.

Aceeași virtute explozivă o regăsim și la un pictor ca Lanskoy, mai constructor, totuși, și preocupat de a sprijini simfonia colorată pe temelii riguros structurate, așa încît opera terminată disimulează regularitatea geometrică. Ne-am înșela dacă l-am socoti pe Lanskoy un instinctiv pur; instinctul său pentru culoare nu este decît veșmîntul strălucitor al unei intense reflectări intelectuale. Cele două inspirații se asociază la el cu cea care precede izbucnirii emotive, ceea ce va face din el un precursor al art-acțiunii, mai

mult chiar un reprezentant a ceea ce Bahr numeşte expresionismul abstract.

Lanskoy este şi el un liric, un artist care iubeşte culoarea pentru ea însăşi, senzual, organic. Policromia potolită, strălucitoare, întinsă ca o tencuială, care se întoarce la arhitectura formelor iniţiale, este mîntuită de pictor cu o vigoare remarcabilă, scoţînd din paleta sa amestecuri strălucite şi rafinate, încît armătura geometrică a picturii susţine toate aceste vibraţii cromatice, care ne duc cu gîndul, uneori, la un vitraliu care n-ar primi lumina din spate, ci, dimpotrivă, ar degaja propria sa lumină, născută din palpitaţia însăşi a tuşelor.

Mai poet poate decît pictor, şi căutînd în primul rînd o anumită poezie a picturii, Charchoune nu se lasă în voia delirului lucid al culorii, care-l stăpîneşte pe Lanskoy, sau, cel puţin el dă avîntului său o fantezie care aminteşte că, într-o vreme, el a participat la Mişcarea Dada. Ca şi Arp, care a aparţinut aceleiaşi Mişcări şi care n-a păstrat de la ea decît preferinţa absolută pentru libertate şi originalitate, nu a reţinut partea negativă şi negativistă, păstrînd în tablourile sale armonioase, liniştite, o comuniune cu natura, care este unul dintre elementele esenţiale ale operei sale, şi care defineşte estetica sa, care nu este în întregime o estetică a emoţiei, nici în întregime a senzaţiei, ci le conciliază pe amîndouă într-un acord foarte armonios realizat.

Cu mai multă rigoare, cu mai multă voinţă constructivă în simplificarea formelor şi a coloritului, Nicolas de Staël a parcurs o perioadă ascetică în timpul căreia predilecţia pentru materiile dense, culorile sumbre şi surde aplicate la o extremă economie de forme, ne face să ne gîndim la o concentraţie spirituală în căutarea esenţialului. Monumentalitatea unora dintre picturile sale evocă arta gravă şi tragică a anumitor popoare africane sau polineziene. Ne găsim în prezenţa unei mari contracţii de gîndire şi de sentiment, răspunzînd unei estetici a severităţii.

La sfîrşitul acestei perioade Nicolas de Staël a renunţat la eşafodajele sale de cuburi sumbre, a căror maiestate era impresionantă, pentru a ajunge, în pînzele mai recente, la o policromie strălucitoare, acordată întotdeauna cu violenţa dramatică a fondurilor negre. Problema culorii se rezolvă în această nouă fază a evoluţiei sale prin căutarea unui colorit cu puţine tonuri, de o sonoritate puţin cam barbară, uneori, în timp ce problema formei tinde să accepte forme care nu sînt riguros figurative, întrucît ele nu sînt admise decît pentru valoarea lor geometrică. Nicolas de Staël nu abstractizează un peisaj naturalist, dar el obţine din realitatea formelor naturale un nou repertoar de volume, care introduce aproape un « spirit de joc » în severa concentraţie a operelor sale precedente.

Care ar fi putut să fie evoluţia viitoare a acestui pictor mort la patruzeci şi unu de ani, în 1955? E greu de spus. Studiul ultimelor sale opere arată totuşi un fel de nelinişte în ceea ce priveşte înlăturarea pur şi simplu a formei figurative. Era oare vorba într-adevăr de o întoarcere la obiect, de o reînviere a inspiraţiei trezite de lucrurile existente? Nicolas de Staël nu era oare destinat să devină creatorul unui fel de abstractism figurativ, dacă cele două cuvinte nu s-ar contrazice, în care poezia obiectelor să dea naştere la o nouă comuniune între om şi univers? Îndepărtîndu-se din ce în ce mai mult de ceea ce ar fi putut să fie un non-figuratism geometric, Nicolas de Staël evoca în ultimele sale tablouri, pătrunse de un lirism retractil şi secret, un fel de lume fantomatică în care lucrurile, plutind în clarobscurul adîncimilor, să capete o personalitate misterioasă.

Important este să semnalăm că experienţele estetice ale acestui artist făgăduiau artei non-figurative contemporane o posibilitate de lărgire, de purificare, de înflorire, care pare să fi dispărut o dată cu el şi în care noi nu putem decît să întrevedem tatonările îndrăzneţe în necontenita nemulţumire a unei nelinişti care părăsea viguroasele sale reuşite, de îndată ce erau terminate, pentru a

explora terenuri virgine. Și aceasta cu o completă nepăsare față de tot ceea ce putea fi *grup* sau *școală*, într-o deplină singurătate, comparabilă cu aceea a lui Tal Coat, și cu aceeași aspirație către regăsirea drumului formelor eterne, în realizarea ireproșabilă a unei personalități exigente și dominatoare.

În acest conflict de raporturi, și de raporturi agonice între instinct și rațiune, Atlan dă curs liber instinctului, adică țîșnirii și curgerii impulsurilor secrete. Deși se silește să domine drama, el își dă totuși seama că există un risc de sărăcire în această tentativă de victorie asupra organicului. Făcut pentru exprimarea marilor elanuri tragice, Atlan dirijează șuvoiul emoției ei al pasiunii, lăsînd cu totul ființei patetice independența și autonomia sa. Dar la el, răspunsul formei la influxul forțelor dramatice constă în adecvarea absolută a limbajului pictural și a emoției, construcțiile limbajului fiind totodeauna destul de suple și destul de arzătoare, în *fuziune*, pentru ca destăinuirea personalității celei mai intime să găsească, în structurile formale, în loc de contradicțiile de care ne-am putea teme, o deplină concordanță.

Abstractismul, pentru a avea dreptul de a se numi astfel, trebuie oare să respingă orice referință la figurile existente în natură? Este o întrebare la care fiecare artist răspunde potrivit firii sale, potrivit propriei sale estetici și potrivit direcției pe care au luat-o propriile cercetări. Cum nu este cîtuși de puțin cazul să stabilim o discriminare fără apel a ceea ce este propriu-zis abstract, — operațiune absolut imposibilă din pricina nesiguranței însăși în legătură cu ceea ce însemnează și cu ceea ce exclude acest calificativ, nici chiar de a fixa o graniță precisă între ceea ce este *figurativ* și ceea ce este *non-figurativ*, și cum, mai ales, operele însele sînt cele care contează, și numai ele, nu definițiile sau calificările pe care încercăm să li le atribuim, se cuvine să repetăm că aluzia la o figură realistă sau imaginară nu este suficientă să treacă un tablou în categoria celor

figurative. Pictori remarcabili, cum e Arpad Szenes, nu se conformează acestei legi pe care unii ar vrea-o atît de riguroasă încît să poată săvîrși cu ea excomunicarea, și nu împing intoleranța pînă acolo încît să șteargă orice urmă de formă care se referă la natură. La Arpad Szenes descoperim un edificiu de forme realmente abstracte, întrucît ele nu au intenții figurative care să închidă în ele obiecte sau personaje, care se mai pot încă recunoaște, oarecum, într-o operație care nu este aceea, cerebrală, a Cubismului, ci mai degrabă într-o interpretare geometrică a formei în mișcare. Este caracteristică, de altfel, pentru talentul și pentru temperamentul lui Szenes această trecere de la mobil la static, coagularea formelor agitate într-o abstractizare formală, încă foarte agitată și ea, în *adîncurile* ei, de răbufnirile vieții ce stă la originea acestei creații.

De asemenea nu este imposibil să surprindem în compozițiile lui Geer van Velde elemente de « interioare », poate chiar schema a ceea ce ar fi — dus pînă la cel mai înalt grad de abstractizare, adică de ștergere, de înlăturare, aproape integrală, a obiectului natural —ceva asemănător cu un « interior » al strămoșilor săi olandezi, Pieter de Hooch sau Vermeer, dar nu acest lucru are importanță. În pacea profundă și reculeasă pe care o încercăm cînd privim un tablou al acestui pictor, recunoaștem aceeași calitate de emoție care ne-o procură, prin alte mijloace, Hooch și Vermeer, dar această emoție, eliberată de fixația obiectului, obține un fel de puritate metafizică. Lumea în care ne introduce Geer van Velde nu este dematerializată, dar materia, redusă la o substanță picturală delicată și fluidă, coloritul constituit numai din subtilități de tonuri atenuate, strînse, reține viața, trecerea vieții, într-o manieră mai sigură și mai suplă, în același timp, decît ar putea s-o facă o referire constantă și naturalistă la obiect. Dacă s-a spus că un tablou este « o stare sufletească », atmosfera în care ne cufundă un tablou de Geer van Velde este spirituală prin excelență; în primul rînd în sensul că din el se

degajă o deplină pace a spiritului, o liniște armonioasă și puternică, asemănătoare cu cea care umple peisajele chinezești din timpul Dinastiei Song. Este o lume fericită și fără furtuni, o lume în care un cristal care filtrează elimină tumultul și agitația; o lume de tăcere și de reculegere, într-o imobilitate care nu este inerție, întrucît se include în ea virtualitatea oricărei mișcări. Opera lui Geer van Velde sugerează o reconciliere plenară între simțuri și spirit, care se acordă în sfîrșit și merg alături într-o armonie extraordinar de bogată în emoții. Nu pretind că orice fel de dramă lipsește de aici: această dramă, dacă există, este dominată de o imensă și binefăcătoare dragoste. Dragoste pentru lucrurile nereprezentate dar, în același timp, prezente; aici mi se pare că sufletul lucrurilor înlocuiește formele vizibile, se substituie materiei și face să pătrundă în tablou întreaga sa contrapartidă spirituală. Spațiul și timpul sînt, la acest pictor, încărcate cu valori deosebite de cele pe care le au în alte părți. Timpul se așază, se odihnește ca la Vermeer, și dacă nu vedem aici perla, care este tema vermeereană prin excelență, remarcăm lenta trecere a undelor care așterne pe forme *strălucirea* sa de perlă. În ceea ce privește spațiul, stricta bidimensionalitate a tablourilor sale îl condensează în același chip cum se condensa și timpul într-o singură clipă. Prin aceasta Geer van Velde se apropie de o anumită expresie a infinitului, în domeniul spațial ca și în cel temporal.

Numai armonia perfectă dintre artist și lucruri poate să realizeze opere de o intensitate atît de autentic binefăcătoare. Nici o discordanță nu-l poate atinge pe pictor, încredințat, atît cît poate să fie un mistic, de a fi făcut pace cu natura și cu Dumnezeu. Și, de asemenea, cu sine însuși. Nu dominația arogantă a intelectualului, nici elanul emoției, nici jocul tulbure al senzualității primează aici, ci dimpotrivă, fuziunea lor, miraculoasa lor *amiciție*, pe planul unei spiritualități infuzate în natură. Lumea obiectelor, uneori, apare în transparență prin acest spațiu populat de ideile

obiectelor și vine pînă la noi preschimbată astfel într-un chip ciudat, sublimată în ceva care este, poate, fața angelică a lucrurilor.

Pe cît de absentă e drama, sau cel puțin neexplicită, în opera lui Geer van Velde, pe atît se desfășoară ea cu o distrugătoare furie în opera fratelui său Bram. Lumea lui Bram este aceea a luptei inexorabile, a suferinței ființei care se sfîșie ea însăși, fiind incapabilă să descopere centrul unde curentele antagoniste, care se aruncă unele împotriva altora, s-ar putea întîlni într-un echilibru armonios. Bram van Velde este Romanticul pur, care se lovește de contradicțiile universului său interior, de ostilitățile universului exterior; poate pentru că o nevoie prea pretențioasă de absolut îl împinge spre revendicări din ce în ce mai tiranice. Drama, la el, se proiectează în starea pură (aș zice în starea brută, dacă arta lui Bram n-ar poseda măreția magistrală care-l distinge și care este ordonarea dramei); ca la Expresioniști, la el emoția este cea care poruncește mai întîi și care, în cele din urmă, poruncește singură. Avîntul pasiunilor se simte în valuri de un ritm atît de precipitat și de irezistibil, încît emoțiile care se nasc de aici se rostogolesc imperios una peste alta, evocînd o lume fără zăgaz și fără îndrumare, lăsată în voia propriului său instinct: constructor, distrugător, n-are importanță; contînd numai intensitatea majoră a situației tragice și izbucnirea ei în strigăt. Împingînd pînă la extremele sale limite cercetarea patetică a dramei umane, Bram van Velde scoate din scufundările în abis picturile sale încă arzînde de suflul acestui abis și colorate de reflectările jăratecului său.

Bram van Velde a scris aceste fraze foarte revelatoare pentru sentimentul său profund al destinului uman: « Lumea este un mister, munca de pictor mă ajută să-l pătrund. Ceea ce vreau eu să spun este prea ciudat, prea violent ca să-l pot condensa într-un cuvînt sau într-un gînd; acest ceva trebuie să iasă la iveală, așa că-l pictez. » El a mai spus: « îmi pictez mizeria »,

ceea ce este comentariul cel mai tragic care se poate face operei sale, și mai departe: « Prindeți fiara, n-o lăsați să scape », ceea ce este misterios prin formularea sa, dar totodată și destul de evident, dacă se cunoaște climatul de neliniște în care creează acest pictor. Opera sa este, foarte adesea, o veritabilă luptă în același timp cu îngerul și cu demonul, o necesitate de a exterioriza lumea formelor contemplate de privirea interioară, forme fie amicale, fie ostile, și nu e oprit să gîndim că dacă el ar picta *figurativ*, Bram van Velde n-ar fi, desigur, prea departe de Hieronymus Bosch. Vulliamy, însă, a transpus cîtva timp spiritul lui Bosch în vocabularul plastic al suprarealiștilor. Suprarealismul i-a inspirat unele din pînzele sale cele mai frumoase, de o forță vizionară extraordinară, și este interesant de remarcat că dacă el a părăsit forma suprarealistă figurativă, fără să-i repudieze însă complet și spiritul, faptul se explică prin aceea că Abstracționismul îi oferă, în definitiv, un domeniu mai bogat și mai puțin limitat, la fel de fertil în magie cum putea să fie și Suprarealismul propriu-zis. Și încă acesta, cînd se apucă să se refere la natură, în ciuda tuturor transformărilor și a metamorfozelor de care este capabilă imaginația, nu dispune decît de vocabularul limitat totuși al formelor lumii vizibile.

S-a făcut apropierea dintre arta lui Vulliamy și cea a Oceanienilor, despre care s-ar cuveni să se arate ce contribuție considerabilă au adus la arta abstractă. Faimoasele lor tapas, kipkaps, prorele de pirogi ajurate, acele tikis care sînt versiuni umanizate ale unei scheme abstracte întorcîndu-se apoi la abstracțiune, tatuajele maori, luntrele și măciucile sculptate, toată această artă care este cînd figurativă cînd non-figurativă propriu-zisă și populată de puterile invizibile cu o extraordinară *prezență*, oricare ar fi forma aleasă, toate acestea deci au îmbogățit enorm inspirația pictorilor abstracți, care sînt, în cea mai mare parte, oameni de mare cultură și perfect informați asupra tuturor formelor de artă euro-

peană sau exotică. Vîrtejurile, de care sînt pline tablourile lui Vulliamy, traduc spiritul de ciclon care se află în el, fantastica nevoie de metamorfoze, călăuzită și sfîșiată de dublul efort pe care-l face ființa pentru a se găsi și pentru a fugi de sine. La acest *romantic al Abstracționismului*, care este Vulliamy, iese la iveală, ca la Bram van Velde, ca la Atlan și ca la atîția alții, un instinct comun: acela al sfîșierii, și tainica și tenacea aspirație către o împlinire prin arderea în întregime a ființei. La Hosiasson, dimpotrivă, acest romantism inițial, puternic încărcat cu elemente dramatice, se purifică puțin cîte puțin, se condensează în forme dense și sobre, realizează în tăcere o vigoare de expresie care se interiorizează din ce în ce mai mult.

În opera lui Hans Hofman, ieșită din mișcarea Secesionistă germană, ceea ce ne întoarce la primii ani ai secolului, disciplinele cubiste și expresioniste se întîlnesc în compoziția formelor monumentale, sfîșiate de niște explozii a căror influență nu este lipsită de importanță pentru arta-acțiune din Statele Unite.

Devenit american, profesînd în școala sa de artă din Massachusetts, Hans Hofman a primit în această țară, cu dimensiuni cu totul deosebite de cele pe care le cunoaștem în Europa, un elan către grandios și către *mural*, care marchează operele sale recente. Se poate spune, fără paradox, că el exprimă mai bine America decît americanii înșiși, care se pun prea adesea la remorca Europei. Hofman, dimpotrivă, susținut de un puternic suflu de tinerețe, de putere, de originalitate pe care-l primește de la peisajul american, a făcut în operele sale pur abstracte un fel de transcriere a acestui peisaj, nu în elementele sale vizibile, ci în valoarea sa de emoție. El a cunoscut acest peisaj prin caracterul excesiv mitologic care ne atrage atenția în fața spectacolului pe care-l oferă canionul Colorado, de exemplu. Amplificată, luminată de atmosfera americană, opera lui Hofman a căpătat ceva însuflețitor

și dinamic. Toate acestea sînt foarte evidente

în opera sa și sînt exprimate și în textele pe care le-a publicat și care rezumă etapele sale de « căutare a realului »[1]. Convins de puterea socială a artei, de valoarea sa constructivă pentru colectivitate, Hofman declară în această carte că « dacă înțelegerea ei ar fi destul de generală, arta modernă ar putea să devină chiar o forță culturală care să acționeze pentru a restitui stabilitatea emoțională societății ».

Această edificare a unei stabilități emoționale apare ca principalul scop al învățăturii și a picturii sale. El a dus emoția pînă la culmea ei prin extraordinara libertate a forței sale și prin vehemența coloritului său ; iar stabilitatea se îndeplinește prin echilibrurile care se stabilesc între formele sale și culorile sale, echilibruri mereu puse sub semnul întrebării, mereu periclitate, dar de o generoasă și sănătoasă siguranță totodată, în ciuda unei aparențe — savante ! — de delăsare, de abandon, chiar de neglijență, s-ar putea spune, care este un element ce se adaugă farmecului său.

La Otto Freundlich tumultul pasiunii, care uneori atinge adîncimile cele mai înfricoșătoare ale dramei umane, tinde spre clarificare a agitațiilor afective. După cum este dominat de patetic sau, dimpotrivă, intervine și comandă un fel de sublimare care dă operei sale un rar și pronunțat accent de grandoare, vedem formele interpretate și confundîndu-se într-un vîrtej evocator de ciclon sau edificîndu-se în arhitecturi calme, raționale. Logica domolește dramaticul și îl disciplinează potrivit legilor sale. Cele două tendințe au existat întotdeauna la Freundlich, cele care mai erau încă moștenite de la Expresionism, cu coeficientul lor de impuls inconștient, și cele care erau rezultanta disciplinei cubiste, de la care Freundlich a primit unele lecții, fără însă să accteptе în exclusivitate numai Expresionismul sau numai Cubismul. Puternica și bogata sa personalitate nu accepta școlile. El căuta,

[1] *Search for the Real*, publicat recent în America.

de asemeni, diverse tehnici: sculptura, în care-și descărca ceea ce îi mai rămăsese pe suflet din vehemența lui barbară, vitraliul, la care se puteau adapta mai bine cele mai de seamă calități ale sale de compozitor colorist, mozaicul, care impunea acestui « subiectiv », cu totul impregnat de romantism, exigențele unui material compact, opac, extrem de fragmentat, a cărei cerință principală este rigoarea.

Oricare ar fi fost materialele și tehnicile folosite, Freundlich îmbogățea și dezvolta toate mijloacele împinse de acea caldă și generoasă omenie care-i umplea sufletul. Acest artist concepea arta ca o vocație sacerdotală și în același timp ca pe o funcție socială. Nu cred că ar fi putut să se gîndească vreodată că arta ar putea să fie *gratuită*. Așa cum nu-și putea imagina că arta sau artistul ar putea să se rupă de viață. Tabloul, mozaicul, vitraliul, statuia rămîneau deci pentru el *puntea* esențială dintre creator, mai întîi, și natura de la care primea, ca și de la universul său interior, elementele creației, apoi dintre artist și public, care comunică în opera de artă ca într-un ritual și într-o liturghie, după cum aceasta reiese foarte precis din caracterul religios, fără figurare religioasă, a operei sale.

La alți pictori germani contemporani găsim această putere de efuziune, acest elan al sentimentului dramatic, acest efort de a găsi forma care să conțină pateticul fără a-l constrînge. Drama artei germane, și Expresionismul, ca și Arta Abstractă stau mărturie, a fost întotdeauna această luptă între impulsul instinctiv al creației, care este elanul vital, și voința unei forme care urmărește să supună instinctul creator la ordine, la echilibru și la armonie. Dacă Grupul din Hamburg (Strombergeer, Mahlmann, Breest) manifestă mai degrabă simpatie pentru o estetică menită să fie un acord între Neoplasticism și Constructivism, recunoaștem la unii pictori ca Fritz Winter și Theodor Werner un romantism, un lirism, un sentiment al dramaticului, com-

 parabil cu ceea ce întîlnim și la Hartung.

Fritz Winter a fost la Bauhaus-ul din Dessau elevul lui Klee și al lui Kandinsky. El a fost deci format de acest amestec de fantezie și de rigoare, de funcționalitate și de gratuit, care domnea în școala lui Gropius. Maeștrii săi l-au învățat o minunată meserie: din cărțile tehnice ale lui Klee, în privința liniei, și ale lui Kandinsky, în privința culorii, el a învățat să iubească formele simbolice și mijloacele care dau viață operei de artă. Sînt sigur că a reflectat îndelung asupra acestei fraze a lui Klee: « Visez uneori la o operă cu adevărat de mare anvergură, care să îmbrățișeze întreg domeniul elementului, al obiectului, al semnificației și al stilului ». Mă gîndesc că de aici a absorbit el disprețul pentru « școli » și în același timp aspirația către un clasicism care să nu fie negația romantismului, ci ținta sa. Știu că a privit mult tablourile lui Hartung și că operele acestui maestru l-au impresionat profund, oferindu-i lecția majoră: urmărirea energiilor esențiale.

În pictura lui Winter, « vedem diagrame de energie, cîmpuri de forță, motive cristaline fine, pe care credem că le recunoaștem, atît de mari sînt necesitatea lor interioară și naturaleţea lor, scria Werner Haftmann. Natura invită pictorul care o observă să realizeze lumea exterioară în diagrame în mișcare. El părăsește modelul vizibilului pentru a pătrunde în domeniile unei mobilități noi ; așa face el vizibile experiențe care nu sînt accesibile unei picturi figurative ; impulsul vitalului, forțele profunde ale pămîntului, vegetativul, suflurile și curenții . . . Este mereu aceeași dragoste pentru marea creațiune, adaugă Haftmann, pe care o păstrează Fritz Winter în urma îndemnurilor constante ale lui Marc și ale lui Klee și care-l făcea pe Marc să spună că scopul artei era să suprime întreg sistemul senzațiilor noastre parțiale, pentru a da la iveală o ființă supraterestră care este omniprezentă. » Theodor Werner aparține grupului de artiști care, sub titlul de Zen 1949, a jucat un rol considerabil în orientarea estetică a Germaniei. Așa

cum Dada era în 1917 simbolul unei voințe de negare radicală, de unde aveau să iasă, în același timp, căci nu este nimic negativ în artă, elemente importante ale Suprarealismului și ale Abstractismului, tot așa Zen însemnează, astăzi, dorința de a reconcilia, în forme de expresie noi, energia cosmică și lumea interioară individuală. În budism, mișcarea Zen a fost o mișcare religioasă de o importanță considerabilă, care acționa în același timp în sensul comuniunii cu natura — cum mărturisește mai ales pictura chineză a Dinastiei Song, impregnată cu totul de filozofia Zen — și al dezvoltării puterilor interne ale fiecărui om. Dacă taoismul este o magie și confucianismul un pragmatism, budismul Zen duce la o mistică a unității cosmice.

Membrii grupului Zen ascultă porunca lui Klee pe care o găsim la punctul de plecare al tuturor direcțiilor artei germane contemporane: trebuie să creăm nu după natură, ci asemenea ei. Această sentință, care ar putea să fie preceptul fundamental al oricărei arte, abstractă sau nu, exprimă una dintre voințele principale ale esteticii germane, de-a lungul constantelor istoriei sale. Oricît de « figurativi » au fost un Altdorfer, un Grünewald, un Caspar David Friedrich, un Franz Marc, și ei creau *asemenea* naturii, nu întocmai *după* ea. Opoziția funciară care trebuie să existe între Romantism și Clasicism se bazează pe deosebirea formulată de Klee. Era cu totul firesc ca Expresionismul și arta abstractă germană, care este, în liniile sale mari și în manifestările ei cele mai importante, o rezultantă a Expresionismului, să apară ca niște aspecte moderne ale constantei romantice, atît de ușor de recunoscut în arta și în poezia Germaniei, în toate momentele istoriei sale.

Și dacă există totuși vreo epocă în care ar părea imposibil să se vorbească despre artă națională, atunci aceea este epoca noastră în care deplasările artiștilor, polarizarea care atrage și fixează la Paris (sau, cel puțin, aduce înapoi aici periodic) cele mai mari talente, multipli-

carea cărților de artă, revistele, reproducerile și, mai ales, elaborarea spontană a unei sensibilități universale, tind să șteargă diferențele dintre rase și dintre națiuni. În ciuda acestei omogenități crescînde, este totuși posibil să recunoaștem în « școlile » actuale și la personalitățile cele mai reprezentative ale spiritului de astăzi unele dintre aceste constante. Într-un interesant studiu asupra poziției actuale a artei abstracte în Germania, Gert Schiff trasează un tablou veridic al acestor fuziuni. « Pictori și sculptori din generații și din țări deosebite, al căror stil se opune uneori, sînt de acord întotdeauna cînd e vorba de concepția fundamentală a problemelor formale și spirituale. Acest lucru este valabil în egală măsură și pentru Germania. Baumeister, concomitent cu Miro, este sub influența elementelor unei culturi primitive și naive. Nay, ca și Bazaine, arată o predilecție pronunțată pentru dinamismul planurilor. La un anumit moment al dezvoltării sale, Fritz Winter descoperă, așa cum o făcuse și Hans Hartung, linia psihografică. Sculptorul berlinez Hartung (fără nici o înrudire cu pictorul parizian) creează uneori forme ciclopeene, înrudite cu cele ale italianului Mastroianni. În sfîrșit, H. Uhlmann și Calder nu cad oare de acord cînd e vorba de lirismul arabescului în spațiu? »

Theodor Werner aparține Grupului Zen 1949, dar originalitatea sa îl menține în afara oricărei școli. Misticismul Zen-ului budist pare să fi trecut la acest reprezentant al Zen-ului german modern. Numai după ce refuzase să picteze *după* natură acest pictor a ajuns, efectuînd mai întîi numeroase și fecunde experiențe care au îmbogățit în egală măsură tehnica sa, estetica și concepția sa individuală asupra lumii (ceea ce se numește în germană Weltanschauung), să picteze ca natura. Noi am fi ghicit, după tablourile sale, că el este nu numai un artist de instinct, de temperament, ci și un om de reflecție și, propriu-zis, un filozof. Un savant, pe deasupra, care a fost izbit de analogiile care există între orientarea

științelor fizice contemporane și estetică. Nu știu dacă era matematician, ca Pevsner sau Max Bill, dar el s-a familiarizat suficient cu științele pentru a constata că și arta regăsește legile constructive ale universului și le stabilește spontan, fără o informare științifică prealabilă.

Oricare ar fi fost curiozitățile care-l împingeau către științe și filozofie, Theodor Werner n-a vrut ca ele să contamineze arta sa introducînd în ea amestecuri abuzive. « Nu se fac tablouri cu idei sau cu obiecte, ci cu culori. » Acest adevăr căruia i-a rămas credincios cu o mare fidelitate, nu-l împiedică pe Werner să-și hrănească arta cu tot ceea ce inteligența și știința pot să-i adauge. El a adoptat pur și simplu felurite căi pentru a explicita filozofia vieții și sentimentul cosmic care insuflă picturilor sale atîta grandoare, maiestate și mister emoționant. Căutînd prezența spiritului în materie, el a contemplat dincolo chiar de materie și de spirit secretul armoniei cosmice. Cred că însăși această separație dintre activitățile intelectuale ale științei și operațiile sensibile ale artei, a fost favorabilă pentru maturizarea acestei *tensiuni cosmice*, care pune în mișcare totală opera sa, mai ales în manifestările ei cele mai recente. Gert Schiff a notat cu drept cuvînt acest lucru: « Chiar fără a trece prin intermediul cunoașterii științifice, cosmosul devine transparent într-o artă care, ca aceea a lui Werner, ia naștere dintr-o imaginație care îmbrățișează în întregime realitatea. Poate că emoția care face să vibreze liniile operelor este reflexul unei îndepărtate tensiuni cosmice. Pentru cine contemplă tablourile lui Werner revelațiile planetare și chiar cosmogonice se nasc la infinit. »

Pentru Ernest Wilhelm Nay, opera de artă este sinteza unei întregi cunoașteri intuitive și senzoriale a lumii sensibile și a misterului inerent ființei care caută să se exprime în forme revelatoare pentru complexitatea sa multiformă. Limbajul exploziv al expresionismului unindu-se cu exigențele formale ale expresiei non-figurative se revarsă într-o creație magică, creație care este

centrul tuturor surselor necunoscute şi al tuturor experienţelor ce se pot recunoaşte. E vorba aici de o adevărată re-creaţie a lumii, într-un acord al elementelor structurale şi al elementelor patetice, de o caldă şi bogată sonoritate. Studiul simbolurilor şi al emblemelor abstracte ne-ar conduce în opera lui Nay spre o cunoaştere mai sigură a mecanismelor stilizării, sau mai degrabă ale hieratizării a ceea ce este viu. Nu este vorba de excluderea vieţii, ci, dimpotrivă, de ridicarea ei la tensiunea cea mai înaltă, la strălucirea, izbucnirea ei cea mai vie. Absoluta subiectivare a experienţei estetice este, poate, la acest pictor, cel mai rapid şi cel mai luminos drum către comuniunea cu sufletul cosmic.

Este de înţeles, astfel, că acest romantism şi acest expresionism ating stadiul lor cel mai intens, nu la artişti care mai păstrează o dorinţă de construcţie formală, o disciplină care să ordoneze emoţiile şi pasiunile. Acest punct extrem al Expresionismului va fi disocierea absolută, rezolvarea prin izbucniri, prin explozii. Aşa cum, cu Georg Kaiser, teatrul expresionist ajunsese la un fel de stil telegrafic, aproape monosilabic, în care fiinţele nu se mai explică, ci explodează şi în care idealul teoretic ar fi doar strigătul, cu scopul de a reflecta destinul acestor personaje, care spun, ca un erou al lui Kaiser, « noi trăim din explozie în explozie. »

O epocă atît de radical separată de tradiţiile, de rădăcinile, de legăturile sale cu trecutul cum este cea a noastră, epocă pusă în întregime sub semnul atomului, adică al dezintegrării atomice, trebuia să împingă la această extremă a « strigătului pictural » romantismul său disperat, furiosul său anti-clasicism. Tot un german — un Romantic ! — este cel pe care-l găsim la începuturile acestei estetici a strigătului şi care a dus la ceea ce s-a putea numi o *şcoală*, şcoală căreia în Franţa i s-a dat numele atît de nepotrivit de *taşism*. Taşism nu înseamnă nimic şi duce la interpretări defavorabile ; mai mult, cuvîntul pare o traducere a acelui *macchiaiolismo* italian

(de la *macchia*-pată ; *n.tr.*) care a înflorit pe la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi care era, într-o tehnică extrem de extravagantă, un amestec de realism şi de impresionism, fără nici o legătură, de fapt, cu arta abstractă. Termenul *action-art*, care se foloseşte în America pentru a se desemna această estetică a strigătului, care a proliferat acolo, nu este nici mai explicit, nici mai fericit ales. Termenul german care însemnează artă aformală nu ne lămureşte nici el asupra esenţei acestei arte, care nu este aformală deoarece orice creaţie plastică, oricare ar fi ea, este o formă. Dacă expresia artă abstractă este insuficientă şi nu se foloseşte decît în lipsa unei denumiri mai bune, taşism este şi mai puţin potrivit pentru a desemna această ramură particulară a Abstracţionismului care este explozie şi strigăt. Cedînd impulsului inconştientului, Wols, care era un pictor de o rară forţă şi de un incontestabil talent, uitase principiile pe care le stabilise cîndva Novalis, marele Romantic, care voia ca artistul să fie complet inconştient în invenţia poemului, dar în întregime conştient în execuţia lui. Adaptînd într-un fel la pictură metodele scrierii, automate folosite de Suprarealişti, el a făcut loc întîmplării, întîlnirii fortuite a liniilor aruncate pe hîrtie. Rod al sentimentului dramatic specific epocii noastre, al dezordinii şi disperării sale, arta aformală consideră probabil că este absurd să mai creezi forme artistice într-o lume care îşi pierde formele, din ce în ce mai mult, în toate domeniile. Arta aformală este, în pictură, echivalentul exploziilor dezlănţuite, pentru experienţele lor, de savanţii specializaţi în energia nucleară. Aşa după cum această ramură a ştiinţei pune în mişcare forţe pe care nu poate să le limiteze şi să le controleze, probabil şi nici să le conceapă sau să le prevadă, tot aşa acţiunile pictorului aformal urmăresc o succesiune de experienţe, nu în vederea afirmării formei, ci doar pentru a traduce în modul cel mai fidel şi cel mai automat posibil efuziunea pasiunii.

Această coincidenţă între apariţia artei *aformale* şi dezintegrarea profundă a unei civilizaţii ale

cărei baze cele mai solide și cele mai vechi au fost subminate este unul dintre cele mai ciudate fenomene ale istoriei artei. Neliniștea caracteristică pentru jumătatea secolului al XX-lea se repercutează în operele sale dramatice care sînt seismografele răsturnărilor psihologice, morale și sociale. Suprarealismul anului 1920 mai ajunge încă, fără voia lui, la o anumită ordonare a neliniștii ; arta aformală, dimpotrivă, înlătură tot ceea ce ar putea avea aparența unei constrîngeri, chiar și a celei mai vagi, înlătură volumele și contururile, se vrea și se face lirism pur.

Drama expresionistă a personajului trăind «din explozie în explozie» a găsit la Wols expresia sa cea mai răscolitoare. Arta sa nu este o artă a negației, ci, dimpotrivă, o afirmație mai arzătoare și mai pasionantă, poate, decît toate cele care au fost formulate pînă acum. Este punctul extrem al individualismului, al atașamentului față de starea cea mai imediată, respingînd orice noțiune de durată, de continuitate. Izbucnirea tragică a mîniei și a disperării își răscolește culorile întunecate și le azvîrle pe pînză într-o aparentă confuzie; spun aparentă deoarece arta picturii tot mai guvernează această creație autonomă a operei de artă în măsura în care aceasta reprezintă liniile de forță patetică ale artistului. Nimic nu este fortuit, nimic nu este gratuit în arta lui Wols, deși în arta aformală s-ar putea imagina independența supremă a spiritului de joc, consimțămîntul docil la impulsurile fanteziei. Este fatal ca arta-acțiune să cadă în fantezism și-n gratuit în ziua în care nu va mai fi inspirată și susținută de pasiune, precum și în ziua în care pictorii, care nu vor mai asculta de o inspirație arzătoare, se vor mulțumi să folosească forme și tehnici devenite, la rîndul lor, *clasice*. Pentru pictorii care nu vor mai avea de spus mare lucru, refuzul formei, refugierea în aformal vor fi un alibi suficient pentru a disimula lipsa lor de viață interioară, și așa se întîmplă, de altfel, cu toate tendințele de artă abstractă influențate de clasicism, de impresionism sau de expresionism.

Cu Wols, care, printre primii, a realizat tabloul-strigăt, tabloul exploziv, opera devine de o răscolitoare autencititate. La acest pictor, care avea să moară tînăr, consumat parcă de întunecatul foc de artificii al dramei sale, nu este vorba de pictură automată, ci de trecerea imediată a emoției în acțiune, acțiunea fiind, în momentul acela, tabloul. O asemenea operă are frumusețea cataclismului, intensitatea dramelor umane cele mai sfîșietoare. Istoricul de artă se poate întreba care este, într-un tablou aformal, partea de voință, partea de spontaneitate și partea de întîmplare. Operele lui Wols poartă semnul fatalității, al acceptării fără rezervă a hulelor și vîrtejurilor destinului.

Cu Mathieu, unul dintre primii și dintre cei mai interesanți pictori *aformali*, drama aceasta, care este mereu la originea artei-acțiune, a luat o altă direcție. Ea nu a devenit mai puțin interioară, mai puțin revelatoare pentru patetismul intim al individului, ci se dezvoltă într-un fel de proiectare istorică. Transcendînd fatalitatea sa individuală, Mathieu a creat, în aformal, și oricît ar părea de paradoxal, datorită aformalului, o pictură de istorie. Pentru că izbucnirea pură a instinctului creator se asocia la el cu un soi de facultate de a reînvia dramele vechi, el a regăsit în sine o renaștere a pasiunilor medievale care l-a îndemnat să traducă în vaste compoziții abstracte (*La Bataille de Bouvines, les Capétiens partout*) [1], ceea ce pictorii figurativi se sileau în zadar să însuflețească: marile mișcări colective, conflictele în care se ciocnesc popoarele, ideologiile, ambițiile dinastice. În vreme ce pictura de istorie este atît de adesea neputincioasă în ceea ce privește capacitatea sa de a reprezenta cu adevărat subiectul pe care și l-a ales și pe care nu-l face, de obicei, decît cu o mare risipă de accesorii, de costume, de arme, de mobile «de epocă», arta

[1] *Bătălia de la Bouvines; Capețienii peste tot.* La Bouvines mică localitate din nordul Franței, Filip August, susținut de comunele franceze, îl înfrînge pe împăratul german Otto al IV-lea, la 1214. (N. T.)

aformală nu reține decît momentul patetic și-l proiectează pe pînză într-o viguroasă și rapidă țîșnire de straturi și de dîre de culori.
Robustețea lui Mathieu, ușurința cu care se mișcă în vaste suprafețe, simțul său pentru patetismul individual și colectiv, îndrăzneala cu care recreează cu șocuri de alb, de negru și de roșu, spiritul însuși al războiului și sentimentul dramatic care conține toată viața medievală, dau acestor compoziții o realitate vizionară. Realitate care este, în același timp, cea a propriei sale identități, precipitată în «strigăt» și cea a «dramei istorice» care, traversîndu-l, găsește la el valoarea de expresie cea mai înaltă.
În această artă a exploziei și a efuziunii, Riopelle a găsit un limbaj al său, de o strălucire energică și voioasă, în cascade de culori de o manieră foarte personală. Miile de apeluri pe care tușele cromatice le îndreaptă spre surpriză, emoția și șocul acestei claviaturi cromatice, bogată în variații, îi conferă un loc aparte, și de calitate, în acest domeniu din *action-art*, în care toate instinctele și toate curiozitățile estetice pot să se desfășoare în voie.
Arta-acțiune, arta *aformală* a devenit mijlocul de expresie preferat de numeroși pictori americani care au găsit în ea vehicolul cel mai potrivit pentru spontaneitatea lor și totodată forma artistică directă și nouă corespunzătoare dorinței lor de a se elibera de tradiții. Jackson Pollock și Willem de Kooning sînt artiștii cei mai reprezentativi ai acestei tendințe care-și dispută întîietatea în Statele Unite cu naturalismul suprarealist al lui Ben Shahn.
Refuzul formelor convenționale, libera alegere a materialelor noi și vivacitatea explozivă a unui temperament pasionat i-au inspirat lui Pollock aceste mari pînze dramatice în care «tașismul» atinge culmea iraționalului și a subiectivului. Este interesant de notat că Pollock se ferește totuși de a impune tabloului propriul său patetism și preferă să-i lase ceea ce el numește «viața sa proprie». El cere o armonie completă

între artist și opera de artă, un echilibru perfect între voința creatoare a pictorului și cealaltă voință, misterioasă, a picturii. «Cînd mă aflu cufundat în pictura mea, scria el, nu-mi dau seama de ceea ce fac. Numai după o perioadă de adaptare încep să-mi dau seama unde am ajuns. Nu ezit să fac schimbări, să distrug imaginea etc., căci pictura are o viață proprie. Mă silesc s-o las să se exteriorizeze. Numai cînd pierd contactul cu pînza se resimte rezultatul. În restul timpului lucrez într-o stare de armonie pură, de dăruire și de avînt, și pictura îmi reușește.»
Ca mulți dintre pictorii americani care acordă o mare importanță posibilităților neprevăzute oferite de materiale noi și sugestiilor tehnicilor non-tradiționale, Pollock a lăsat deoparte echipamentul obișnuit al pictorilor pentru a reveni la un fel de alegere instinctivă care-i amintește pe primitivi și care nu mai este la el decît o manieră de a înlătura cu hotărîre, și în toate manifestările sale, trecutul. «Continuu să mă îndepărtez din ce în ce mai mult de mijloacele tradiționale, șevaletul, pensula, paleta...» El își întinde pînza pe jos și pictează orizontal, cu «bețe, un tróliu, niște cuțite, o pictură foarte lichidă sau o pastă groasă amestecată cu nisip, cu cioburi de sticlă sau alte materiale ciudate care i s-au încorporat».
Aceste noi efecte plastice pe care Jackson Pollock le caută în materiale neprevăzute, Willem Kooning le găsește în sentimentul vizionar și în adeziunea la patetic. Arta sa a fost definită ca un expresionism abstract, lucru care este destul de exact, dar totuși vag: s-ar cuveni de asemenea subliniată și partea suprarealistă a picturii sale. Un critic american, Andrew Carnduff Ritchie subliniază pe bună dreptate, în estetica lui Kooning, afinități cu Kandinsky și chiar cu Van Gogh. «Formele sale, spune el, sînt sugerate de elemente peisagistice și organice, inclusiv figura umană, în măsura în care corpul ar putea să pară mutilat sau disecat.» Titlurile tablourilor sale și elementele figurative care le conțin nu fac din el un

veritabil artist abstract, dar figura, deformată, stilizată, tinde, din ce în ce mai mult, să devină un simplu lucru şi, mai mult încă, un ansamblu de forme şi de culori, care nu se mai referă la personaj, ci numai la forma sa non-reprezentaţională.

Caracterul *agonic* al operei lui Kooning mai este afirmat şi de o ciudată declaraţie a pictorului însuşi: «Arta nu pare niciodată să mă facă liniştit sau pur». În vreme ce pentru majoritatea pictorilor tabloul este un catarsis, la Kooning creaţia artistică se dezvoltă cu o anumită ferocitate, care reflectă în figuri ceva din ironia atroce a lui Georg Grosz, şi în compoziţiile nonfigurative exprimă cruzimea naivă, sălbăticia artei pure. Captiv a ceea ce el numeşte «melodrama vulgarităţii», pictorul încearcă să scape de ea spintecînd figurile vulgare care ar vrea să-şi păstreze stăpînirea asupra lui, distrugînd forma umană în nişte învălmăşiri de catastrofe care sînt picturile sale cu adevărat abstracte. Aformalul trebuie să fie, pare-se, la Willem de Kooning, ţinta acestor disocieri progresive ale figurii naturaliste, disocieri pentru care el a folosit tehnicile Cubismului şi Expresionismului, înainte de a le fi împrumutat pe cele ale Abstracţionismului. Kooning este considerat, pe drept cuvînt, alături de Pollock şi de Tobey, unul dintre maeştrii artei-acţiune americane, a cărui operă este încă în întregime frămîntată de gestaţii imprevizibile, de fierberi puternice, trădînd o aprigă pornire spre negaţie şi refuz.

Opunîndu-se esteticii aformale şi artei-acţiune, care se sprijină pe impuls, pe strigăt, pe izbucnirea torenţială a pasiunii şi incapabile, se înţelege, să folosească un limbaj plastic coerent, se afirmă pictorii care, dimpotrivă, impun emoţiei şi pasiunii lor o voinţă de scriere extrem de riguroasă, un vocabular grafic care este aproape un alfabet. Pentru aceştia este inadmisibil să asculţi de explozia patetică; în schimb, într-un efort de reacţie împotriva lipsei de formă, trebuie să expui forma într-un stil hieroglific, extrem de

ciudat. Conceptele «spaţiale» ale italianului Lucio Fontana, constituite dintr-o îmbinare de găuri perforate într-o foaie de hîrtie, de carton sau de metal, relevă această estetică hieroglifică. Că există o parte de joc şi de fantezie în această manieră care nu mai este pictură propriu-zisă este incontestabil, dar în *constelaţiile* pe care Fontana le organizează astfel există uneori intuiţia unui mister cosmic de unde, în mod fortuit, pictorul a adoptat soluţia.

Giuseppe Capogrossi, maestru al acestui stil hieroglific, a inventat un repertoriu al semnelor-obiecte care seamănă în mod straniu cu caracterele apărute în arta preistorică, în epoca neolitică, mai ales, unde picturii naturaliste a marilor vînători paleolitice îi urmează o veritabilă formulare abstractă. Este probabil că, la Neolitici, aceste caractere (cele pictate pe pietrele de la Mas d'Azil, de exemplu) trebuie să fi avut o utilitate funcţională sau o valoare magică; la Capogrossi ele nu mai sînt decît elementele plastice ale unor compoziţii în care se combină în moduri infinit de variate. Imaginaţia artistului se joacă — dovedind o surprinzătoare virtuozitate — cu aceste forme fixe, cufundîndu-le în spaţiu ca într-un mediu străin în care ele nu comunică. Regularitatea acestor hieroglife îşi încredinţează toată intensitatea lor ritmului ce le grupează şi le pune în mişcare. Mobilitatea lor este atît de ciudată şi de izbitoare încît ne face să ne gîndim la ceea ce se numeşte, în biologie, mişcările browneene. Motivul plastic are vag forma unei mîini cu degetele întinse, a unei gheare de animal, a unui caliciu de floare purtîndu-şi petalele stilizate, dar lipsit de orice posibilitate figurativă. Spre deosebire de hieroglifele egiptene, care reprezintă personaje sau obiecte, de pictogramele chineze şti originale, progresiv stilizate în caractere abstracte, şi de semnele necunoscute figurînd pe inscripţiile de lemn gravat din Insula Paştelui, hieroglifele alfabetului plastic al lui Capogrossi păstrează o semnificaţie absolut plastică. Scrierea monosi-

labică a acestui pictor nu este, din acest motiv, mai puțin bogată în efecte poetice.
Un critic italian, Renato Giani, a vorbit, în cazul acesta, despre pictură ceremonială; cuvîntul este foarte potrivit. Există ceva hieratic în picturile recente ale lui Capogrossi, hieratism subliniat de ciudățenia hieroglifelor care nu seamănă cu nici un obiect real, dar te fac să te gîndești că asemenea obiecte ar putea exista, ba că există chiar în universul personal al acestui pictor. Ajuns tîrziu la arta abstractă și atingînd stadiul actual în urma unei lungi evoluții profund meditate, fructul unei lente și atente reflexiuni, Capogrossi inventă imnuri sacre; caracterele sale sînt notele acestui cîntec gregorian, vizibil, dar care nu se aude, al acestei muzici plastice atît de evidentă în construcțiile tablourilor sale. Culori pure, în mod intenționat lipsite de un patetism ce s-ar dovedi prea evident, picturile lui Capogrossi denotă un romantism interior, pudic și secret. Armonicile pe care le compun hieroglifele sale vorbesc direct inimii, fără să scoată la iveală vreo emoție, ceea ce ar fi vulgar. Pasiunea nu este absentă din aceste tablouri, dar e dominată de o voință de a ordona impulsul, de *a scrie* cîntecul, de a asambla strigătele într-un limbaj armonios. Limbaj atît de discret, atît de secret, încît frumusețea și mesajul său nu sînt inteligibile decît numai pentru inițiați. Am spus că la originea hieroglifelor lui Capogrossi nu existau forme reprezentaționale. Dimpotrivă, obiectele abstracte care se organizează în picturile recente ale lui Music sînt rezultatul unei răbdătoare operații de abstractizare, acționînd asupra peisajelor și a personajelor care sînt subiectele acestor tablouri, înainte ca el să fi găsit stilul său actual. Trebuie oare să vorbim despre stilizare? Nu cred. Formele lui Music nu sînt stilizări de figuri: ele sînt, mai degrabă, semne, tot niște hieroglife, care nu se mai referă decît foarte vag și foarte neclar la obiectul naturalist. Este totuși important să remarcăm că nu întorcînd spatele naturii și-a compus Music vocabularul său pictu-

ral, ci dimpotrivă, transpunînd cu intensitate emoția care a luat naștere din contemplarea naturii. Hieroglifa este un semn emoțional, un fel de proiectare patetică: nu trebuie să căutăm aici profiluri de munți, colibe sau țărani adunați în tîrg: hieroglifa a putut fi astfel în perioada intermediară în care senzația își elabora forma expresivă, renunțînd la figurativ, înainte de a atinge pura abstracțiune.
Ceea ce contează la Music nu este semnificația semnului, ci viața sa plastică, frumusețea sa intrinsecă, capacitatea sa de pătrundere și de emoție. Nu este nimic intelectual în acțiunile acestui artist solid înrădăcinat în munții săi natali. Nimic aranjat, nimic voit: în mod cu totul natural și urmînd o desfășurare misterioasă ale cărei etape nu le cunoaștem, dar care, în unele dintre manifestările sale, nu este străină de cea a lui Klee, sentimentul naturii rămîne întreg într-o reprezentare non-naturalistă, și poate mai întreg, chiar mai intens, datorită faptului că, prin această indescifrabilă alchimie, natura însăși se revelă în hieroglifele în care un privitor mai puțin atent ar crede-o absentă.
Cînd examinăm aceste diferite hieroglife constatăm că ele dau naștere, de fiecare dată, unui fel de mitologie: mitologie astrală, la Fontana, arhaică la Capogrossi, agrară și pastorală la Music. La Baumeister este magică și înrădăcinată cu totul în mitologiile antice, care duc spre Mesopotamia: căci de la cilindrele sumeriene se pare să fi împrumutat el caracterele ciudate care se îmbină atît de bine și de misterios în picturile sale, asociate cu o materie grea, aproape brutală, încărcată cu energii elementare. S-ar părea că greoaia materialitate a straturilor sale groase de brunuri, de griuri și de negruri, evocă nămolul original din care au ieșit toate făpturile vii. « Structura sufletului omenesc, scria el, este o creație a Preistoriei. » Opera sa, care a cunoscut experiențele Cubismului și ale Expresionismului, care a căutat, cîtăva vreme, echilibrul puternic și de nezdruncinat, monolitic, al figurilor lui

Oscar Schlemmer, s-a orientat, după 1937, către această scriere hieroglifică, căreia îi datorăm cele mai frumoase tablouri ale sale. El avea nevoie să găsească drumul forţelor elementare, şi studiul pe care l-a făcut asupra artelor exotice, în intimitatea sa cu sculptura mesopotamiană şi cu textele sacre sumereene (a ilustrat epopeea Ghilgameş), l-a condus la această formă de expresie colosal de viguroasă şi totodată rafinată, care pare capabilă să transpună, pentru epoca noastră, credinţele şi pasiunile mileniilor dispărute de atîta vreme.

Acţiunea aceasta nu este voită; mă întreb chiar dacă la început ea era conştientă şi mă gîndesc că Will Grohmann are dreptate să spună că, începînd din momentul în care realitatea dispare ca model şi cînd pictorul nu se mai află decît în faţa lui însuşi, « concepţia nu mai este cauză, ci rezultat ». Este adevărat că « aproape pînă la săvîrşirea acestei geneze, pictorul ignoră el însuşi ceea ce are să iasă din mîinile sale. El se lasă în voia logicii interne a activităţii sale creatoare, lucrează aşa cum lucrează natura. »

Regăsim aici acest instinct pe care l-am întîlnit la pictorii abstracţi germani, de natură romantic-expresionistă, care constă în a rămîne mereu aproape de natură şi cu atît mai aproape cu cît te inspiri de la forţele sale ascunse în loc de a reproduce aspectele ei exterioare. Pentru că ei nu lucrează după natură, ei lucrează ca natura, şi oricît de fantastică este opera lui Baumeister, oricît de ireală — în realitate este suprareală — ea se adapă de la izvoarele profunde şi indefinibile ale energiei universale.

Hieroglifele lui Baumeister sînt astfel nişte « forme simbolice » comparabile cu cele pe care le găsim în artele arhaice din Mesopotamia. Nu întîmplător au idiogramele sale gravitatea apăsătoare şi impozantă a inscripţiilor cu caractere cuneiforme. Hieroglifa, idiograma este o expresie pur personală, dar, în acelaşi timp, leagă această expresie personală de marile curente ale naturii misterioase, indescifrabile.

Idiogramele sînt, potrivit cuvintelor lui Grohmann, care le-a înţeles şi le-a explicat bine sensul, « ca o erupţie a *alfabetului lumilor*, a limbajului originar comun popoarelor şi epocilor. Ne gîndim la gravurile de pe stîncile din Rodezia de Sud şi la semnele simbolice aşa cum au existat ele în toate civilizaţiile. Ce semnificaţie au ele la Baumeister, pictorul însuşi n-ar putea s-o spună. Totuşi se pare că există la el semne malefice şi semne benefice. Ele plutesc pe fond ca nişte alge pe apă, vin de undeva, împing sau creează vîrtejuri, sînt mesagerii unei lumi necunoscute. »

Baumeister însuşi a denumit *eidos*, ceea ce înseamnă imagine, primele sale tablouri abstracte. Imagini nu ale unei realităţi percepute cu simţurile, se înţelege, nici ale unei construcţii raţionale ale inteligenţei, ci ale visului treaz, sau chiar ale spiritului pur creator care foloseşte forme incomplet cunoscute de el. Petele, liniile, împăstările neaşteptate, se referă la o mitologie personală care nu este, poate, în fond decît supravieţuirea unei mitologii colective foarte vechi, ce reapare la el sub aceste forme extraordinare, dîndule uneori titluri care să le sugereze originea. În *Sidour*, din anul 1942, *Marduk* din 1943, *Shamash în dialog*, din 1944, recunoaştem zeii mesopotamieni care, în opera sa, reînvie cu o stranie vehemenţă o extraordinară putere de convingere. Operele recente, care marchează o predilecţie pentru alb şi negru, cele care datoresc unei magistrale tratări a materiei faptul că sînt nişte extraordinare evocări ale unor îndepărtate creaţii ale spaţiului şi ale timpului, confirmă intimitatea care există la acest pictor cu un întreg inconştient obscur şi viu, încît anumiţi critici au vrut să vadă aici nişte « vestigii ale memoriei omenirii ». Fenomenul creaţiei rămîne, la Baumeister, foarte misterios. Grohmann a putut să-l definească drept o tentativă de a crea un limbaj simbolic personal, de a da la iveală anumite complexe de imagini care, în mod general, nu se manifestă şi pe care pictorul le relevă aici. Extraordinară

revelație, oricum ar fi ea, și de cel mai mare interes.

Baumeister face parte dintre artiștii de astăzi care au dat imaginației și visului lor o *materializare* impresionantă. Toate mijloacele tehnice sînt bune pentru a accentua partea magică a artei sale; gratajele, granulațiile, petele aruncate din pensulă, suprapunerile și juxtapunerile de materii înzestrate cu o sugestie tactilă considerabilă adaugă picturilor sale o solemnitate stranie, o maiestate barbară. *Peisajele* sale *metafizice* sînt străbătute de semne rapide și plutitoare care traduc primii germeni ai vieții, eforturile pe care le face materia pentru a ordona formele sale originale. S-a vorbit despre *amibe* în legătură cu aceste forme vii, care se mișcă în dimensiuni necunoscute oamenilor din zilele noastre. El este uneori destul de aproape de Miro, care distribuie și el în universul în care este demiurg creaturile sale ironice ce par să-și rîdă de Geneză, în timp ce în alte momente fixează în monumentale compoziții ideografice niște « cifre » care par să conțină cheile cunoașterii universului.

Lumea hieroglifică a lui Miro se deosebește totuși în mai multe privințe de cea a lui Baumeister, și în primul rînd prin aceea că hieroglifele pictorului german sînt simboluri, transpuse din lumea vie în abstract, în caligrafie, în timp ce acelea ale lui Miro ne fac să ne gîndim la grafismele sudamericane înzestrate cu o viață personală și evoluînd într-un spațiu pe care-l inventează ele însele. În acest sens Joan Miro apare ca un Suprarealist mai mult decît ca un Abstract. De fapt este destul de dificil de clasat, cum este și cazul lui Paul Klee. Nu putem să credem că anumite forme ale lui Klee sau Miro nu sînt creaturi vii, într-un plan pe care rațiunea și simțurile noastre nu pot să-l exploreze.

Dacă pare că există o anumită « gratuitate » la pictorul spaniol, lucrul se întîmplă pentru că simțul său de umor egalează imaginația sa vizionară și, adesea, o hrănește. Unele dintre tablourile sale ne fac să ne gîndim la un Hieronymus

Bosch, care, în loc să combine hibrizi monstruoși pentru a face infernul să se amuze, ar fi cheltuit o considerabilă virtuozitate ca să multiplice mici făpturi caraghioase, pentru propriul său amuzament, și să le grupeze în acțiuni bizare, adăugîndu-le și titluri caraghioase.

Acest aspect al talentului lui Miro nu trebuie să fie trecut cu vederea. Fantezia sa este nelimitată, dar nu trebuie uitat că pentru el, ca și pentru Picasso, nici un joc nu este în întregime gratuit și nici inocent. A-l vedea pe Miro ca pe un entomolog al unor numeroase specii de insecte încă necunoscute, înzestrate cu mici șiretlicuri agile, însemnează a ignora fondul însuși al personalității sale: puterea de a da semnelor formate și aranjate de el o eficacitate magică. Nu în zadar caligrafia sa posedă, în cele mai frumoase din operele sale, profunda frumusețe, misterioasă și supranaturală, a caracterelor chinezești, sau a inscripțiilor cabalistice. Dacă magia lui Hieronymus Bosch era *neagră*, cea a lui Miro este *albă*; poate că ea se amuză uneori cu trucuri de iluzionism, dar în esența ei merge mult mai departe decît ar putea s-o creadă cea mai mare parte dintre cei care-i privesc tablourile. De asemenea, hieroglifele sale sînt adesea sacramentale; ele poartă mărturia unui ordin spiritual pe care natura nu-l cunoaște sau pe care ea nu-l exprimă decît în aluzii enigmatice, anevoie descifrabile. Și la el apare acest limbaj cifrat de care vorbeau amintiții Naturphilosophen și pe care Romanticii aspirau să-l regăsească, știind bine că acela care va afla această cheie universală va deține, în același timp, cunoașterea universală a ființelor, a lucrurilor și a elementelor. La el, ca și la Baumeister sau Capogrossi, se deslușește o înrudire cu arta preistoriei. Miro ar putea să fie moștenitorul acelor vînători ai Levantului spaniol care, în caverne sau la adăpostul stîncilor, fixau într-o caligrafie promptă și de un extraordinar dinamism scene de luptă și de dans, strîngerea mierii pe marginea falezei sau urmăritul antilopei. Stilul lui Miro se înru-

deşte cu al lor, ca şi spiritul său spontan, vioiciunea sa de privire care surprinde şi abstractizează mişcarea. « Valorile se joacă cu focul, scrie Tristan Tzara. Cu totul lipsite de constrîngerile memoriei, ele ne propun să întreţinem cu libertatea plăsmuirilor relaţii de complicitate. Miro înaintează pe o frînghie întinsă şi orice pas greşit i-ar fi mortal. Totuşi bucuria pămîntului, sîngele cărnii noastre, este cea care scaldă un soare unanim oferit de inocenţa lui victorioasă. Miro a depăşit riscul şi, pe calea cuceririi, nu priveşte ceea ce lasă în urmă. » Creator de mituri, în aceeaşi măsură ca şi pictorii hieroglifici, el a dat naştere unei mitologii originale.

Mitologie originală şi cu totul personală, şi de o puternică seducţie, este şi cea care se manifestă în picturile lui Bissière şi care se situează tocmai în acel punct în care obiectul real şi forma abstractă se contopesc. Dragostea profundă pentru natură, această natură din care imaginaţia şi memoria lui construiesc imagini în mişcare, într-o perpetuă transformare, îl împiedică pe Bissière să excludă cu totul din compoziţiile sale amintirea vizibilă a lucrurilor, a copacului, a păsării. Aşa cum în caracterul scrierii chineze actuale se găsesc uneori siluete sau umbre, simplificate la extrem, ale pictogramelor originale, tot aşa în opera lui Bissière trebuie să ne gîndim la o natură care ar fi elaborat ea însăşi, în hieroglife, propria-i mitologie, dar care nu ar fi vrut să împingă transmutaţia pînă la ultima sa concluzie.

Viaţa operează în două feluri: insuflînd o vitalitate aproape panică formelor non-figurative ale lui Bissière, şi lăsînd să se filtreze prin aceste forme non-figurative ceva asemănător ecoului unui cîntec de mierlă sau al unui foşnet de ramură, o aparenţă de pasăre, tinzînd spre propria sa sinteză (ca în primele perioade ale ceramicii arhaice susiene), un schelet de copac ajuns aproape să fie numai un semn pur. Nu se poate imagina nimic mai puţin intelectual decît această pictură. Nu *anulînd viaţa* reuşeşte Bissière să atingă o armonie majoră, o înaltă şi gravă spiritualitate,

ci, tocmai dimpotrivă, ducînd pînă la eficacitatea sa cea mai deplină această cristalizare care face din figură o formă. El nu operează împotriva naturii, ci cu colaborarea deplină a naturii, în acelaşi fel, uneori, ca şi desenatorii de covoare persane care simbolizează o grădină « paradisiacă », o grădină ideală, grădina perfectă, poate, pentru cerinţele cele mai pretenţioase ale sensibilităţii şi ale intelectualului, într-o construcţie în care orice referinţă la natură este absentă.

Ca şi desenatorii de covoare persane, Bissière ajunge la o *supranatură*, care este de domeniul muzicii tot atît ca şi al picturii, şi se exprimă într-un vocabular fabulos. Fabulos nu prin anecdote sau fabulaţii, pentru că orice relatare este eliminată din aceste tablouri, ci prin atmosfera feerică ce scaldă aceste magice acorduri de culori calde, moi, de o *grosime spaţială* care face sensibile valorile tactile. Dacă amintita caligrafie chineză este, în ea însăşi, pătrunsă de o poezie pe care fizionomia însăşi a caracterului o manifestă din plin, şi « caligrafia » la care ajunge uneori Bissière, acest repertoriu de hieroglife agitate încă de vibraţia vieţii însăşi, înlocuieşte figurile naturale păstrînd impresia caldă şi generoasă care a fost, poate, şocul iniţial al creaţiei unui tablou.

Bissière afirmă cu o neobişnuită elocvenţă prezenţa naturii în compoziţia non-figurativă şi demonstrează în ce măsură faptul că ea nu este reprezentată material adaugă acestei naturi o calitate poetică pe care nimeni, poate, n-a arătat-o aşa de bine ca el. Nu întîmplător unele dintre tablourile sale capătă în mod voit aspect de covor: Bissière întreţese visul cu realul, ca un om care ştie că în natură se află punctul de plecare al tuturor viselor ca şi a tuturor realităţilor. Însăşi această rezervă, plină de reţinere, de pudoare, cu care el transpune în elanul liric al creaţiei sale ceea ce a fost mai întîi verificare, contemplare, adaugă artei sale o calitate de grandoare care nu este exagerat s-o numim religioasă. Maiestatea

emoției găsește la Bissière un limbaj plastic foarte simplu și foarte rafinat totodată, care nu-și împărtășește toate secretele la prima privire, care trebuie cucerită și meritată prin identificarea crescîndă de sine cu un univers a cărui strălucire se alimentează cu mai multe focuri interioare decît poate cunoaște o privire superficială.

Se pare că influența Greciei antice și intuiția mitologiilor profunde l-au îndrumat pe Piaubert spre o folosire a simbolurilor abstracte, luînd în mod frecvent aspectul hieroglifelor. Vehemența temperamentului său a găsit un fel de echilibru sacru în această întoarcere la formele și la forțele originale care favorizează, trebuie s-o spunem, Arta Abstractă. Cînd artistul se interoghează pe sine în loc de a interoga natura vizibilă, este obligat să întîlnească în domeniul invizibilului arhetipuri formale pe de o parte, iar pe de alta semne inițiatice, care sînt ca niște jaloane, ca niște puncte de reper, așezate de la om pînă la zei. Arta lui Piaubert, cu coloritul său sobru și totodată bogat, și cu predilecția sa pentru structurile revelatoare de stări profunde de conștiință, se concentrează, în expresia cea mai puternică și cea mai originală, în sinteze care ne amintesc de idolii Cycladelor, de filozofii presocratici, de exploratorii infinitului care descoperă în urma expedițiilor lor în adîncuri fețele sensibile ale necunoscutului.

Evoluția lui Tal Coat de la peisaj și natura moartă figurativă pînă la ultima expresie spirituală a abstracționismului rezumă în mod exact căile parcurse de artă și de gîndire atunci cînd ele vor să dezvăluie, dincolo de aparențe, esențele și, pare-se, tocmai esențele care sînt cele mai puțin susceptibile de a fi captate și reprezentate plastic. Nu se înțelege în întregime opera actuală a acestui pictor în care formele tind să dispară pentru a face loc unei armonii a tăcerii, unei traduceri mistice a acestei « muzici care a tăcut » a « solitudinii sonore » de care vorbește San Juan de la Cruz. Ștergerea progresivă a volumelor, reducerea melodiei însăși la cîteva acorduri foarte

simple și foarte puternice, care trezesc numaidecît *consonanța* sufletului uman și a sufletului universal, dispariția oricărui motiv recognoscibil, toate acestea ne fac să ne gîndim la o profundă operație ascetică, la o succesiune de renunțări, de restituiri, în vederea unui scop misterios pe care Tal Coat nu poate să-l explice și care trebuie să fie descoperirea «cifrului» pentru sistemul lumii.

În picturile sale figurative, Tal Coat căuta o sinteză în același timp plastică și rațională, tot în spiritul Cubismului, dar mult mai puțin sistematică, mai liberă, mai *organică*. El nu încerca să reducă peisajul sau natura moartă la principiile lor geometrice, ci să surprindă vibrațiile cromatice care sînt natura însăși a formei. El se folosea de o materie foarte fluidă, foarte netedă, care trasa pe pînză, evitînd tot ceea ce putea să îngrădească și să înăsprească forma, trecerea acestor vibrații.

Breton, ca și Tanguy, Tal Coat posedă darul comunicării misterioase cu lucrurile, intuiția supranaturalului și o posibilitate de intimitate biologică cu elementele. Contactele sale cu natura mai țineau încă de senzație, aproape de impresia că el corijează printr-un studiu aprofundat structurile elementare ale naturii; nu numai în volumele exterioare ale peisajului sau ale obiectelor, care erau subiectul tabloului, ci în lucrurile înseși. Zgîrieturile rocilor, venele din trunchiul copacilor, pe care le-a reprodus cu minuție în nenumărate desene, l-au informat despre felul cum natura înseamnă cu pecetea sa tot ceea ce trăiește și relevă unitatea primordială în manifestările ei cele mai variate.

Ducînd mai departe mutarea celor două elemente ale naturii, structura originară gravată în vegetal și în mineral, structură care s-ar putea spune că ar fi « semnătura Creatorului » și vibrația armonică a acestui mare organism viu care este pămîntul, Tal Coat s-a apropiat de această cunoaștere care nu este dialectică, ci mistică. Intuiția

lucrurilor ascunse, dragostea vieții multiforme

și misterioase, presentimentul că înapoia formelor, *în* forme, se contemplă chipul însuși al spiritului, au dirijat evoluția artei sale în direcția unei concentrări religioase din ce în ce mai intense, a unei atenții tot mai vigilente îndreptate spre revelația care ar putea s-o aibă despre secretele naturii.

Cei care nu au cunoscut și urmărit această evoluție nu deslușesc importanța pînzelor recente ale lui Tal Coat. Diversele perioade ale creației sale artistice nu comportă nici o întrerupere; ele se desprind organic unele din altele, cu rigoarea unei fatalități care hotăra etapele și însemna ocolurile drumului. Contemplarea naturii rămîne la baza acestei arte. Nimic mai puțin intelectual decît tehnica și estetica acestui pictor care suferă, pînă la opresiune, prezența și apăsarea unei naturi exigente, cotropitoare, tiranice. Singurătatea din pădurile provensale, contactul neîntrerupt cu un sol frămîntat încă din plin de furii panice, i-au inspirat această venerație puțin temătoare, precum și această dragoste pentru natură, această convingere că numai ea ar putea să-l învețe, tot ceea ce vrea să știe.

O asemenea comuniune cu un peisaj magnific, dar de o violență dură, a trezit în el sufletul primordial care, înaintea erei rațiunii, asculta instinctiv și, fără efort sau opunere, mesajul naturii. În el s-a produs același proces pe care-l vedem operînd în pictura peisajului chinez din epoca Song. Prin contemplarea munților, a cascadelor, a pădurilor, artistul surprinde dincolo de accidentalul cutărei priveliști, cutărui « motiv », formele esențiale, și aceste forme îi arătau pentru ce realități supranaturale sînt ele veșminte vizibile, expresie ce se poate capta prin simțuri. Principiul spiritual aflat în natură lasă atunci să se ghicească maiestatea și splendoarea sa în spatele aspectelor individuale ale materiei: copacul, stînca, țărmul.

Caducitatea însăși a tot ce viețuiește, noul care se risipește, țipătul de pasăre care se pierde în spațiu, cascada care se împrăștie pe stînci,

îndeamnă omul să caute, dincolo de ceea ce este trecător, imuabilul și eternul; adică spiritul, și forma lui însuși, « semnătura » pe care a pus-o pe toate lucrurile din natură.

Această căutare spirituală este rațiunea de a fi și linia conducătoare a lui Tal Coat. Picturile sale au devenit din ce în ce mai enigmatice, pe măsură ce el înainta în această cunoaștere materială și spirituală totodată. Formele s-au restrîns la cîteva pete de culoare, sobre, stinse, reduse, printr-un soi de meditație, la cîteva trăsături care sînt *liniile de forță* ale energiilor în mișcare din natură. Artistul a ajuns astfel la o artă de contemplație, de reculegere, care nu este inteligibilă decît numai pentru cei care-i pot pătrunde mesajul spiritual. Dar necesitatea de a exprima plastic stările mistice îl obligă pe artist la tatonări, la aproximări — și ce limbaj ar putea vreodată să traducă inexprimabilul, inefabilul? Mai rămîne în pînzele sale recente ceva tulbure, înfiorarea care-l cuprinde pe om cînd pune piciorul pe teritoriul realităților interzise și poate chiar necomunicabile. Peisajele pe care le pictează în prezent și care nu mai păstrează decît vagi și subtile referințe la peisajul obiectiv, concret, sînt *peisaje sufletești*, proiectări plastice ale stărilor spirituale pentru care limbajul uman, poate, nu are vocabular.

Investigațiile lui Tal Coat corespund, într-un anume fel, celor ale lui Malevici, cu diferența că el vrea să încorporeze în tablou o realitate naturală mai mare, mai vastă, dar transfiguratâ. Traducerea unei vieți mai pline, mai complete, mai intense decît cea pe care pictura aspiră s-o traducă în mod obișnuit este marea ambiție, conștientă sau nu, a acestui artist. Este vorba la el despre integrarea vidului în plin, prin alburi care nu sînt gol sau absență, ci dimpotrivă, prezență și plenitudine. Refuzînd contururile care limitează și opresc expansiunea, formele sînt într-o perpetuă osmoză, în constante metamorfoze. Nu mai există deosebire între eu și

 non-eu, între ființă și neființă; ca în filozofiile

orientale, aceste deosebiri apar, în opera lui Tal Coat, arbitrare și inoperante. Chiar absurde. Nu este drept să taxăm de ermetică o artă care, străină de toate disciplinele raționale, este senzație pură, emoție pură și care, prin însăși această puritate, descoperă secretul. Într-o anumită perioadă, peisajele sufletești ale lui Tal Coat păreau să dirijeze printr-un *entrelacs* de stînci și de copaci privirea și gîndirea spre o mică grotă, scop și recompensă a contemplației noastre: grotă în care natura își adună misterele, săvîrșește operațiunile sale majore, în tăcerea infinitului. În pînzele cele mai recente, *peisajul* se deschide și mai mult într-un spațiu nelimitat, ca și cum, după ce a traversat această grotă, artistul mersese și mai departe și contempla ceea ce exista dincolo. Fără însă a pierde contactul cu ceea ce este dincoace. Și pentru că Tal Coat este în același timp un mare pictor al naturii supravizibile, un interpret pe deplin conștient și savant al vizibilului și un mistic al spiritului animînd în permanență materia, operele sale au o extraordinară rezonanță, o stranie și captivantă frumusețe.

Ceea ce am spus despre locul important pe care-l ocupă geometria și matematica în estetica abstractă nu trebuie să ne facă să neglijăm elementul considerabil de *impresionism* care intră și el în această estetică și care, fie independent de vreun aliaj, fie combinat cu preocupări geometrice, guvernează un mare număr de opere contemporane și le inspiră în mod direct.

În Impresionismul propriu-zis, așa cum se prezintă el, cu caracterul său de *școală*, în ultimul sfert al secolului al XIX-lea, se afirma o tendință non-figurativă care nu devenise încă pe deplin conștientă de sine, dar care este ușor de recunoscut, în *Catedralele* lui Monet, de exemplu. Figurii limitate în timp și în spațiu, închisă în centrul unor contururi riguroase și rigide, impenetrabile, nemodificabile, Impresionismul îi opune un obiect a cărui formă depinde în mod esențial

în același timp de condițiile atmosferice, de ora, anotimpul, umiditatea, norul... și de sensibilitatea artistului, care, în armonie cu caracterul neobișnuit și trecător al « momentului », exprimă tot ce există *unic*, incomparabil în acest moment. Obiectul nu mai există deci ca atare, ci numai ca suport al variațiilor pe care le vor aduce jocul luminii, ale vîntului și ale clipei.

Impresionismul ar fi putut să ajungă la un fel de abstractizare pură și aproape că a și ajuns în prelungirea sa extremă care este opera lui Pierre Bonnard, și mai ales în picturile sale ultime în care, frecvent, formele nu mai sînt niște « figuri » ușor de recunoscut, ci o vibrație de culori, o palpitare de atomi luminoși, care par într-o perpetuă mișcare. Unele tablouri ale lui Bonnard abia pot fi numite figurative, atît de evident este că figura dispare, se dizolvă, înlocuită de un fel de orchestrare cromatică relevînd mai mult, poate, estetica muzicală decît pictura propriu-zisă. Renoir, de asemenea, ajungea în unele dintre peisajele sale la o asemenea dematerializare care are, ca primă consecință, dispariția figurii *închise* și căreia-i substituie o formă *deschisă*, loc al unei neîntrerupte osmoze între lumea exterioară și lumea interioară.

Această artă aproape non-figurativă, de o extremă subiectivitate, către care tindea prin teoriile și aplicațiile sale, un Impresionism constant în căutările sale, în urmărirea absolutului său, a fost deviată de la cursul ei firesc prin maniera în care Impresionismul s-a ramificat în direcțiile date de Signac, de Seurat și de Cézanne. Signac și școala sa, elaborînd o teorie a culorilor care se baza pe lucrările lui Cross și pe experiențele lui Chevreul, lega subiectivitatea impresionistă cu un fel de cod cromatic, cu o tehnică divizionistă sistematică, care, în adîncul ei, nu era cu totul străină de o anumită orientare abstractă, dar care, dimpotrivă, înțelegea să reconstituie figura a cărei integritate fusese pusă în pericol

 de către Impresionismul pur.

Paul Signac prezintă acest neoimpresionism, cum îl numește el, ca pe « expansiunea logică a impresionismului »[1]. Nu voi discuta aici tehnica neoimpresionistă, « tușa divizată » și « poantilismul »: ceea ce contează exclusiv în ceea ce privește subiectul cărții noastre este această voință de ordine pe care neoimpresioniștii pretindeau s-o instaureze în « dezordinea » impresionistă. Ei voiau, de fapt, să raționalizeze divizionismul aplicat din instinct de un Monet sau de un Sisley și să substituie autonomiei sensibilității lor, a subiectivității lor, o știință exactă a tușei și a culorii, care să nu comporte nici un fel de fantezie și să aspire la « puritatea integrală » și la « armonia completă ». Organizare a figurii, deci, în virtutea unor precepte severe și invariabile și nu efuziune în non-figurativ: neoimpresioniștii sînt, în felul lor, niște constructori. Este ușor de recunoscut această construcție în peisajele lui Signac, care sînt abstracte — în sensul pe care limbajul popular îl dă uneori drept sinonim cu *teoretic* — și mai ales în compozițiile lui Seurat, pictate după tehnica divizionistă a postimpresionismului, dar construite într-un spirit foarte apropiat de cel al marilor maeștri din Quattrocento-ul italian.

Opera lui Seurat prezintă această ambiguitate de a proveni din impresionism prin tehnica sa și de a i se opune acestuia prin voința sa de a edifica o structură clasică, geometrică, bazată pe valorile eterne, imuabile, esențiale. O mare compoziție a lui Seurat, cum este *Le Chahut*, se poate reduce la o severă arhitectură abstractă pe care se aplică forme vii, dar care trăiesc o viață atît de cristalină încît nu ne lasă niciodată să uităm formele geometrice pe care le îmbracă. Spiritul de abstractizare este deci ceea ce apare ca esențial în opera acestui pictor, în compozițiile sale cel puțin, căci desenele, dimpotrivă, participă

[1] Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au Néo-impressionnisme*, Paris, 1939.

la ceea ce poate impresionismul să inventeze mai subtil, mai « subiectiv ».

Cu Cézanne, provenit în parte din Impresionism, spiritul constructiv, aproape abstract în concepția sa despre formă, înalță mari arhitecturi de volume, care sînt în același timp geometrii pure și figuri vii. La rîndul său, el se întîlnește pe acest drum și cu un Piero della Francesca, cu care prezintă afinități surprinzătoare.

Este simptomatic să constatăm că acești maeștri, formați în impresionism, l-au părăsit printr-un fel de consimțămînt față de tentația abstracționistă și nu față de abstracționismul în sensul impresionist, cum se anunța acest lucru la Monet și cum îi era hărăzit lui Bonnard să-i întrevadă desăvîrșirea. Ne este îngăduit să gîndim, de altfel, după interesul pe care-l purta acest pictor lucrărilor tinerilor « abstracți » contemporani, că el însuși s-ar fi orientat, poate, spre asemenea cercetări, în « linia » sa, bineînțeles, și în direcția pe care ultimele sale tablouri ne-a lăsat s-o presimțim. Este interesant, pe de altă parte, să recunoaștem la unii dintre tinerii pictori abstracți afinități cu Bonnard, pe care ei nu le ascund cîtuși de puțin. El nu i-a influențat, în sensul literal al cuvîntului, dar se constată că ei posedă în comun cu el aceeași calitate de sensibilitate care pune, la baza creației, o emoție născută din contactul cu natura. Faptul că natura care a fost originea acestei emoții nu se mai găsește în opera terminată este lipsit de importanță. Acești pictori nu pictează peisajul, ci senzația pe care a trezit-o în ei contemplarea acestui peisaj; ei sînt abstracți prin felul lor de a ordona senzația, de a-i înlătura fluturarea precară, fugitivă pe care o sugera cu atîta plăcere Monet și pe care, doresc, dimpotrivă, s-o includă într-o formă stabilă.

Se poate spune cu drept cuvînt, în acest sens, că ei participă în același timp la impresionism și la abstracționism, pentru că primul a dat șocul inițial (Kandinsky însuși a mărturisit că avusese o « revelație », privind o *Moară* de-a lui Monet), iar al doilea a fixat într-o formă stabilă, palpitînd

încă puternic de zvîcnirile de inimă ale organicului, această figură în perpetuu proces de descompunere şi pe cale de a se distruge, pe care o întîlnim la Monet. Într-un cuvînt, este vorba de o colaborare între două estetici care numai în aparenţă trec drept antagoniste, dar care se acordă admirabil în opera unui Manessier, a unui Bazaine, a unui Le Moal, sau a unui Singier. Aş adăuga că această reconciliere a impresionismului cu abstracţionismul, care se poate recunoaşte astăzi mai ales la tinerii pictori francezi, apare ca o constantă extrem de semnificativă a artei franceze şi că ea se regăseşte în multe momente din dezvoltarea ei. Este o constantă de rasă, pare-se, aşa cum abstractizarea geometrică pură apare ca proprie olandezilor, şi un anume romantism *al* abstracţionismului şi *în* abstracţionism stă la inima germanilor, cum ar fi un Hoffmann, un Hartung şi chiar un Klee.

A spune că acest clasicism francez, temperat de raţiune şi de sensibilitate, făcut din emoţie şi meditaţie, defineşte opera lui Bazaine, înseamnă, cred eu, a-l introduce pe artist într-o familie de artişti care prezintă toate caracteristicile de noutate şi de tradiţie, care, în toate epocile evoluţiei sale, au desemnat individualitatea picturii franceze. Bazaine a făcut, printre alte remarci deosebit de interesante, în acelaşi timp asupra esteticii sale şi asupra aceleia a pictorilor moderni şi vechi, şi pe aceasta: « Obiectul trebuie să dispară ca obiect pentru a se justifica ca formă »[1]. Sînt cuvinte tulburătoare care se potrivesc tuturor marilor clasici francezi, Delacroix, Poussin sau chiar Chardin. Reluînd această frază, atît de încărcată de semnificaţie, dl. Henri Maldiney o comentează adăugînd că « justificarea formelor este dată de faptul că realitatea lor este o deplină corespondenţă şi că tabloul este locul unde aceste corespondenţe, fiind fiecare gratuită în parte, ţes în ansamblu o necesitate. Este necesitatea unui ritm unic din care existenţa reală înlătură

[1] *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, Paris, 1948.

toate posibilităţile care-i puteau sluji pînă atunci de sinonim. » Şi comentatorului să folosească această formulă deosebită: « Trebuie ca un tablou să distrugă în calea lui pe toate cele ce ar fi putut să fie: asta însemnează moartea pretendenţilor [1]. Jean Bazaine a definit, în cartea amintită mai sus, această ciudată calitate a sensibilităţii, ascuţită prin sensibilitatea impresionistă ca şi prin noua viziune, prin noua manieră de a verifica universul, pe care o datorăm, incontestabil, lui Pissaro, lui Sisley, lui Monet: « Adevărata sensibilitate, scrie el, începe cînd pictorul descoperă că agitaţia copacului şi suprafaţa apei sînt înrudite, că sînt gemene pietrele şi propria lui faţă şi că lumea contractîndu-se astfel puţin cîte puţin el vede ridicîndu-se, sub această ploaie de aparenţe, marile semne esenţiale care sînt în acelaşi timp adevărul său şi cel al universului. De mai bine de o jumătate de secol asistăm la eforturile picturii franceze de a da, de fiecare dată, o nouă formă încarnării sale, pentru a realiza această penetraţie, această mare structură comună, această asemănare profundă a omului cu lumea, fără de care nu există formă vie. » Dar cum poate să înalţe pictorul în acord cu lumea exterioară şi cu ceea ce are el mai profund în sine, această « mare structură comună » care este aspiraţia oricărei arte, figurative sau non-figurative? [2] Într-o comuniune puternică cu lucrurile, cu elementele, chiar acea comuniune care-l făcea pe Monet să *devină* catedrala

[1] *Derrière le Miroir*, Paris, octombrie-noiembrie, 1946.
[2] Bazaine a definit în cartea amintită propria sa concepţie cu privire la arta abstractă în termeni lipsiţi de echivoc şi remarcabili. Mă bucură de asemenea să găsesc în aceste pagini fineţea şi profunzimea unui «moralist» de cea mai bună tradiţie franceză. Asupra artei abstracte, Bazaine aduce o clarificare excelentă şi preţioasă mai ales sub pana unui pictor: « Abstractă este orice artă, altfel nu există. Ea este abstractă în măsura în care nu reprezintă niciodată o bucată de natură, ci o contracţie a realului în întregime. » Şi mai departe: « Arta nu s-a asemănat niciodată cu nimic din natură, decît cu omul şi cu ceea ce este mai puţin figurativ în om: reflexe psihice, impulsuri, dorinţe, senzaţii, concepţia lumii ».

sau moara pe care o picta, și chiar pe Chardin, sau pe Cézanne, să devină fructul din compotieră. « Noi am devenit mai mult impresionabili decît sensibili, spune pe bună dreptate Bazaine: nervoși, vulnerabili la șocul cel mai mic, dar nu destul de pierduți în enorma prezență a lucrurilor. Pictorul trebuie să uite uneori acest ochi specializat și declicul său, ochiul acesta foarte lucid, foarte intelectualizat, capcană pentru arbori și chipuri, pentru a-și aminti că vede mai departe, cu întreg corpul său. El trebuie să regăsească în ceea ce este formulat misterul și puterea de vrajă a ceea ce nu este formulat. »

Marele cuvînt s-a spus: impresionismul ridicat pînă la înălțimea unei arte religioase, pătruns de sentimentul sacru, natura concepută ca sfîntă și locuită de zei: zei nu vizibili, care nu sînt nici nimfele bătrînului Corot, nici satirii țopăind ai lui K. X. Roussel, ci zeii telurici, invizibili și omniprezenți, nu percepuți, ci verificați. Să remarcăm diferența considerabilă care separă abstracțiunea geometrică a olandezilor, a lui Mondrian și a lui Van Doesburg, care, pornind de la un obiect natural, ajung la o pură intelectualizare geometrică a formei, de abstracțiunea « impresionistă » a lui Bazaine și a mai multor pictori aproape din aceeași generație, Singier, Manessier, Le Moal, Estève (în parte, și o să vedem mai departe de ce) care, toți, pornesc de la o senzație naturală, de la o percepție, dacă vreți, și construiesc, în forme abstracte, expresia plastică a acestei senzații, a acestei emoții, fără să încerce a stiliza sau a schematiza obiectul însuși. E un lucru foarte important și de aceea trebuie lămurită o dată pentru totdeauna semnificația titlurilor date tablourilor.

Tablourile abstracte ar putea să nu poarte titluri, de vreme ce ele nu reprezintă nimic (decît pe ele însele). Atunci cînd au unul, îl au de obicei pentru a ușura găsirea cutării sau cutării pînze în opera unui artist, un soi de semn agățat de tablou, dar care nu-l rezumă și nici nu-l explică; e ceva mai degrabă ca un număr într-un catalog, *opus*

atita, al muzicienilor, un fel de sugestie plastică în plus, în cuvinte. În anumite cazuri, în sfîrșit, titlurile ne interesează în măsura în care sînt un eboș verbal al operei, indicația a ceea ce încerca artistul atunci cînd l-a pictat. În sfîrșit, o *semnalizare*, un punct de reper în ce direcție trebuie să se orienteze impresia privitorului.

Este de altfel important să spunem că o operă non-figurativă lasă mult mai multă inițiativă privitorului decît o operă figurativă, că ea îi permite să vadă în tablou ceea ce vrea; dar aceasta nu înseamnă că acest tablou este altceva decît ceea ce a vrut să facă și a făcut artistul, și că, pentru a-l înțelege în întregime, fără greșeală, se cuvine să fii pe *aceeași lungime de undă* cu pictorul, să reconstitui în tine emoția pe care o încerca artistul cînd picta. Trebuie deci să ținem seama de titlu, fără să ne aservim astfel imaginația, și să ne servim de el ca de un punct de pornire în descifrare, în sensul muzical al cuvîntului, ca o temă, prin care inteligența ușurează înțelegerea simfoniei colorate.

Titlurile, mai ales în cazurile pictorilor despre care vorbim, sînt foarte caracteristice prin aceea că ele conduc privitorul la sursa naturală a operei de artă, invitîndu-l să se apropie și el de natură și să încerce acolo aceleași emoții ca și cele care s-au transformat în această formulare plastică. Este evident că Bazaine atunci cînd ne vorbește de exemplu despre *copac* și *scufundător*, n-o face cîtuși de puțin pentru a ne îndemna să căutăm în interpretarea formelor, așa cum ni le prezintă tabloul, un om și un copac, ca figuri. Astfel, lectura unui tablou abstract n-ar mai avea alt sens decît cel pe care-l are pentru copii analiza acelor desene populare unde se spune: « căutați vînătorul ». Titlul unui tablou abstract nu este nici necesar, nici superfluu; socotesc că atunci cînd artistul l-a dat operei sale l-a dat pentru că era necesar și că atunci cînd s-a mulțumit să noteze *compoziție* cutare număr sau cutare dată, era fără îndoială pentru că dorea ca o anumită latitudine să fie lăsată imaginației privitorului și că,

din partea sa refuza tot ceea ce era limitat şi limitativ în cuvinte.
Titlul este oare, în toate împrejurările, revelaţia unei intenţii figurative? Nu cred, şi cel mai bun exemplu care s-o confirme este seria de meserii pe care le-a pictat Estève. Personalitatea acestui pictor este extrem de complexă; el a trecut prin Suprarealism, la începuturile sale a suferit o anumită influenţă a Cubismului, şi aparţine, datorită multor laturi ale esteticii şi ale sensibilităţii sale, acelor pictori care provin, printr-o parte a emoţiei lor şi a participării lor, din Impresionism. I-a cunoscut şi pe Fovişti şi paleta lor. Ceea ce domină la el, mai ales, este tot acea armonie intimă între raţiune şi inspiraţie, caracteristică, aşa cum am spus, pentru tradiţia franceză. Suita de « Meserii » care este, după părerea mea, unul din elementele cele mai reprezentative ale esteticii lui Estève, decurge dintr-o sensibilitate impresionistă, comandată şi dirijată de o puternică voinţă de ordine; o arhitectură în acelaşi timp logică şi plastică a senzaţiei, ceea ce este un lucru foarte frumos şi foarte interesant. Este, dacă vreţi, o operaţiune direct opusă celei cubiste, care reduce figura negustorului de saboţi, bunăoară, la o structură geometrică de planuri, ce ar fi osatura intelectuală a formei vizibile. La Estève, dimpotrivă, tabloul porneşte de la senzaţie, de la verificarea prin simţuri a tot ceea ce înconjoară această figură ca atmosferă — cîmpul pentru secerător, cuptorul pentru brutar etc. — şi reuneşte într-o puternică şi impetuoasă unitate personajul şi ambianţa sa, totodată, aşa cum pictorul primeşte impresia lor şi cum, din punct de vedere plastic, voinţa constructivă, ordonatoare reglementează această impresie şi o fixează. Există, de altfel, ceva din Poussin la Estève, cu avantajul, totuşi, pentru cel din urmă, că nu este subordonat figurii originale şi că îi substituie o cu totul altă figură creată de el, care înglobează în amestecul său de volum şi de culori totalitatea unei părţi din univers, a unei bucăţi din natură, în care privitorul nu trebuie să separe personajul de tot ceea ce îl înconjoară.

Lucrul nu are nimic comun, este necesar s-o spunem, cu cercetările Futurismului: acestea erau prea sistematice pentru a putea produce o artă durabilă şi vitală, aşa că de cele mai multe ori ele s-au oprit la stadiul teoretic şi experimental. La Estève, este vorba de o experienţă de altă calitate; vreau să spun de o experienţă care încorporează întreaga personalitate a artistului şi a omului, făcută şi ea dintr-o profundă amiciţie cu lucrurile şi cu fiinţele, dintr-o comuniune, în înţelesul profund al cuvîntului, în care forma devine mişcare, gest, acţiune, durată şi, în acelaşi timp, expresia corporală, concepţia metafizică a lumii, contact uman, intuiţie cosmică.
Între proiectarea mentală a imaginii şi mişcările senzaţiilor în tablourile lui Estève se organizează o mare sinteză plastică, de o excepţională intensitate. Această organizare nu este raţională decît în măsura în care construcţia formelor şi a culorilor îşi impune propria sa logică, propria sa « raţiune »; ea este infinit mai sensibilă decît intelectuală, spiritul nefăcînd aci decît să pună în ordine amintirile senzaţiei, reducîndu-le la cîteva mari scheme directoare. Sub aparenţa uneori geometrică, pictura lui Estève este esenţialmente vie, provenită din viaţă şi întorcîndu-se la viaţă, nu printr-un efort de voinţă, ci printr-o dispoziţie spontană a temperamentului şi a caracterului artistului. Natura nu este absentă dintr-un tablou al lui Estève, după cum nu lipseşte nici dintr-un tablou al lui Bazaine; dimpotrivă natura este aceea care-i insuflă forţa ei, elanul, vigoarea şi soliditatea ei. Şi faptul ar trebui să ne determine să repunem în discuţie noţiunea însăşi de « natură », aşa cum a fost ea înţeleasă şi exprimată în arta occidentală. Nu este suficient să examinăm în ce manieră şi de ce, în diferite epoci, pictorii au văzut natura în diferite feluri: cum, în schimb, viziunea pictorului şi creaţia picturală au trezit, printr-un şoc invers în sensibilitatea privitorului, o nouă formă de *receptare* a naturii. *Istoria viziunii în artele plastice*, care ne-ar oferi atîtea cunoştinţe neobişnuite, aşteaptă încă să fie scrisă şi cred că ultimul

capitol al acestei istorii, şi unul dintre cele mai instructive, care ar da poate tuturor celorlalte semnificaţia lor completă şi definitivă, ar fi cel care ar trata despre viziunea naturii în arta abstractă.

Trebuie aşadar să ne debarasăm o dată pentru totdeauna de prejudecata care-şi imaginează o opoziţie ireductibilă, o antinomie radicală, între natură şi abstracţionism. Această opoziţie este adevărată, la anumiţi pictori, dar la alţii, dimpotrivă, substratul natural al tabloului este atît de important încît nu se poate înţelege tabloul însuşi dacă nu se înţelege în ce fel se mai referă el la natură, la natură-senzaţie, la natură-formă originală, şi nu la cutare porţiune a naturii accidentale care este izolată într-un peisaj sau într-o natură moartă.

Este interesant de remarcat, în această privinţă, că pictorul de astăzi prezintă reacţii diferite în faţa acestei prezenţe a naturii în operele lor, după estetica figurativă pe care o practicau înainte de a se fi consacrat abstracţionismului. Cei care au aparţinut Cubismului, sau care au străbătut o experienţă cubistă, se orientează de preferinţă spre o concepţie geometrică şi bidimensională a formelor, în timp ce aceia care erau pictori de peisaje păstrau naturii o credinţă dovedită prin maniera în care ea continuă să inspire şi să impregneze sensibilitatea lor. În acelaşi fel, cei care au trăit experienţa expresionistă sau suprarealistă, aduc în abstracţionism acelaşi lirism romantic, nerealist prin esenţă, care călăzuise primele lor cercetări.

Felul cum forma naturală, peisajul sau omul trec într-o transcripţie non-figurativă, care nu înlătură natura, ci reţine din ea o schemă care, în chip ciudat, se poate recunoaşte, se regăseşte în pictura lui Estève, şi este cea care-i comunică această căldură a pămîntului, această vivacitate a elementelor. Puterea emanată din tablou este la el mai mult a naturii decît a spiritului. Nici o urmă de intelectualism, nici în construcţiile sale spaţiale, nici în paleta sa, limitată în

mod voit, la culorile primordiale, cele mai directe şi cele mai strălucitoare. Bineînţeles, Estève nu datorează nimic Impresionismului, în privinţa esteticii, dar el îi datorează mult naturii însăşi, şi toată opera sa pare plămădită din substanţă elementară, din pămînt greu, din forţa arborilor, din vobraţia frunzişului.

Această intuiţie cosmică o datorăm impresionismului venit să se adauge marilor achiziţii ale Clasicismului francez şi este veşnic de remarcat faptul că Impresioniştii de care s-a rîs atîta, la primele lor expoziţii, au intrat atît de repede totuşi şi în aşa măsură în tradiţia picturală franceză, încît ea ne-ar părea incompletă dacă n-ar întîlni, la un anumit punct al parcursului său, acest acord ingenios al raţiunii, al simţurilor şi al sentimentului exprimat cu alte mijloace decît cu cele folosite altădată de Claude Gellée, dar cu acelaşi spirit şi, mai ales, cu aceeaşi atitudine a individului faţă de lumea vizibilă.

În această calitate de impresionism, care-i este propriu şi despre care cu greu se poate imagina că este « gratuit » (este extrem de rar ca să fie vreodată ceva cu totul gratuit în orice fel de artă), se manifestă o expresie de sacralitate religioasă chiar, pe care omul o întîlneşte în natură, în contemplarea şi luarea de contact cu lumea exterioară. Cum scria pe bună dreptate Bazaine, « a refuza sistematic lumea exterioară înseamnă a te refuza pe tine însuţi ». Şi continuă: « Acest sacru, care, în mod conştient ne obsedează, cum să-l regăsim, acum cînd omul trăieşte singur, retras în el, şi cînd tunica de foc a naturii nu mai este, la picioarele sale, decît un covor confortabil? Ceea ce scrierea autonomă ne revelă din subconştientul nostru, pe planul plastic ar trebui să ne înspăimînte prin sărăcia sa, dacă ne gîndim că tot acest automatism eliberează bogăţiile inimii unui Baoulé; ea ar trebui să ne înspăimînte dacă n-ar fi doar dovada izbitoare a izolării noastre şi a neputinţei noastre de a străpunge zidurile care ne despart de izvoarele vii. » Aceste izvoare

vii, contactul permanent cu natura, şi nu repre-

zentarea naturii, care la atîția pictori figurativi trădează, în definitiv, un divorț radical cu natura, o neînțelegere a sufletului său profund, și chiar a forțelor sale esențiale, un contact în același timp senzorial și afectiv, așa cum putea să-l aibă Corot, inspiră tot la fel pe un Bazaine sau pe un Estève, cît și pe Le Moal, acest breton care asociază la atîta luciditate și calmă precizie o imaginație celtică și o percepție clocotitoare a lumii. O anumită înrudire cu Bonnard, în sensibilitatea vibrantă, este evidentă, dar la fel este și voința de a depăși Impresionismul, de a depăși ceea ce n-ar putea să fie decît joc, de a fixa într-o arhitectură de mase colorate fluturarea impresionistă, de a închide forme în mod voit fugare în contururile stricte ale unei geometrii ductile dar ferme. Interioarele sale, porturile și marinele sale sînt, în anii din urmă, străine de figurativ, cu toate că el vădește un fel de dorință de a confrunta, din timp în timp, structura abstractă a figurii, în naturi moarte, mai ales, cu edificarea non-figurativă a unor arhitecturi inventate, ca pentru a reacționa, pare-se, împotriva tentației jocurilor de apă care-l înconjoară, împotriva ambivalențelor formelor și a reflexelor lor, a mișcărilor submarine de alge, de pești și de reflexe de obiecte terestre. Bogăția inspirației și a tehnicii acestui pictor se afirmă în diferitele curente spre care se orientează opera sa. Îl simțim solicitat aproape la fel de puternic de construcția geometrică, de transpunerea muzicală a peisajului contemplat, de imaginația pură sau trezită de un soi de atracție pe care o încearcă pentru civilizațiile dispărute, ca și pe alți pictori din generația sa pentru arta oceaniană, și este cazul să spunem, cu acest prilej, că Polinezia cu acele *tapas* ale sale, cu grafismele sale magice, cu plastica sa de o înaltă intelectualizare și, pe deasupra, atît de violent impresionantă, a jucat pentru o generație de pictori abstracți același rol pe care l-au jucat stampele chinezești pentru Impresioniști sau măștile negre pentru Cubiști sau Foviști. Această alăturare, asupra căreia nu pot să mă opresc prea

mult aici, este extrem de revelatoare. Dar ceea ce domină la Le Moal este o profundă interiorizare, un sentiment de intimitate care apare ca un fir conducător al acestei arte, discrete, secrete, care devine uneori, cum s-a spus: « feerică printr-o excesivă simplitate, în accentul direct al sensibilității; ireală uneori, dar cu interferențe parcă ». Că aici există «un fel de mister», lucrul este evident și, după părerea mea, este natura însăși a misterului propriu picturii abstracte și care, o dată definită, furnizează pentru înțelegerea acesteia una dintre cheile cele mai eficace.

Întîlnim, prin urmare, acest mister, aproape cu aceleași componente, în opera pictorului englez Edgar Hubert, ale cărui naturi moarte amintesc, în măreția lor tăcută, de cele ale lui Le Moal. Le întîlnim de asemenea și la Gustave Singier, captiv de după gratiile care, foarte adesea, reține în colivile lor toate păsările visului gata să-și ia zborul. Cum oare să nu fie misterioasă această lume de forme pe care pictorul o primește de la natură și pe care o reconstituie dispunînd-o după legea lui individuală, după nevoia sa organică, proprie lui, în compartimentele unei structuri care nu are nimic arbitrar, sau aranjat geometric, și reprezintă aici schema ordonatoare a tumultului creației, într-un univers unde lucrurile mai clocotesc încă? Dragostea pentru lucruri și dorința de a respecta anatomia lor, precum și libertatea ce o au de a dispune de ele însele se luptă la el cu aspirația spre un univers static și stabil. Senzual și sensibil, revîrsîndu-și senzualitatea într-un cromatism generos, pictorul se îndepărtează de figură și revine la ea, tentat de a se lăsa recucerit de plăcerea reprezentării cu tot ce comportă ea ca virtuozitate în interpretare și caută cu aceeași ardoare cifra lucrurilor și figura lor cea mai directă.

Bogăția artei lui Singier, varietatea mijloacelor sale, forța și delicatețea emoției sale, frumusețea pur picturală a meșteșugului său și maniera magistrală în care pictura la el se cuprinde în emoție, nu vor fi în întregime înțelese și gustate

decît de acela care, în fața tabloului, pune în

acțiune, în comportarea sa senzorială, afectivă și intelectuală, toate mijloacele de recepție, de integrare și de asimilare, a operei de artă.
Un tablou de Singier cere tot atît, și în același fel și pentru aceleași motive, cît și un peisaj chinezesc din epoca Song, acea *mișcare către*, acea mobilizare a ființei în întregime, trup și suflet, a privitorului spre centrul cel mai interior al tabloului. Mișcare colectivă a simțurilor și a sufletului, atît de înceată și de răbdătoare cît e necesar ca să se îndeplinească acel soi de fuziune a contemplatorului în opera contemplată, ceea ce este, în definitiv, scopul contemplării, această mișcare este pătrundere, asociere, confuzie pînă în momentul cînd omul a devenit ceea ce privește, oferindu-i partea cea mai bună, mai vie și mai activă din sine însuși.
Participarea privitorului este mult mai mare în arta așa-zis non-figurativă decît în oricare altă formă de expresie plastică, dar ea stabilește cînd se încheie o identificare a privitorului cu opera, prin faptul că anecdota, care este, de fapt, un obstacol, în calea liberei contemplări, nu mai există. Cînd studiem evoluția artei lui Singier, constatăm că pe cît devine mai completă această atmosferă de intimitate în formă pură, în obiectul pur (și de data aceasta tabloul este obiectul), pe atît identitatea devine mai deplină. Singier a șters progresiv din arta sa toate evidențele facile; cu o extraordinară pudoare, cu o rezervă sentimentală plină de delicatețe și de *retractabilitate*, el orientează privitorul spre un domeniu unde sesizăm în punctul său de contact cel mai viu întîlnirea a ceea ce aș numi senzație cu emoția, și în acest punct trebuie să se plaseze privitorul, la rîndul său, pentru a *intra* în tablou. Senzația și emoția sînt întotdeauna strîns legate în opera lui Singier: sentimentul plastic încoronează unirea lor, iar stăpînirea unui cromatism de o rară perfecțiune conduce spre formă obiectul născut din aceste întîlniri. Pe măsură ce complexul senzație-emoție-sentiment plastic-cromatism devine mai sigur figura dispare în mod

progresiv; pentru că nu este necesară, pentru că ar fi superfluă, pentru că ar dăuna chiar, ca element străin introdus în acest complex, armoniei acestui acord. Atunci cînd comparăm operele actuale ale pictorului cu pînzele sale mai vechi remarcăm cu cîtă supunere la o fatalitate plastică se transformă figura și se pătrunde de lente metamorfoze. Înțelegem mai bine estetica prezentă a lui Singier cînd descoperim că ea este rezultatul firesc și necesar al evoluției sale: scop pe care pictorul nu-l putea atinge, fără îndoială, decît după ce avea să depășească aceste etape. Cu sinceritatea și cu luciditatea sa de mare artist *clasic*, cu alte cuvinte perfect și profund conștient de căile și de mijloacele sale, Singier a recunoscut că aceste « momente » ale unui drum îndreptat spre o maturitate mai profundă și mai largă nu erau scopuri în sine, ci experiențe: erau *încercări*: termenul căpătînd aceeași valoare ca atunci cînd se vorbește de încercările la care ești supus pentru o inițiere. Singier s-a descoperit singur și și-a recunoscut esența, continuitatea, *unitatea*, în succesiunea acestor metamorfoze, în aceste treceri care n-au fost niciodată întrerupte și au stabilit tranziții aproape imperceptibile.
În timp ce se supunea la această maturizare aproape organică a unei opere la care și inteligența participă dar din care este înlăturată, în schimb, orice urmă de *intelectualism*, Singier transforma și sentimentul dramatic al vieții care sălășluia în primele sale tablouri, aș zice « prima sa manieră » dacă nu m-aș teme că acest termen ar fi rău înțeles și ar duce la confuzii: *Veghea de noapte* și *Păsărarul*, de exemplu, din 1939. Raporturile dintre artist și natură se stabilesc, în această epocă, pe planul neliniștii și al frămîntării. Forma și coloritul vădesc predominanța intuiției tragicului și chiar un soi de confuzie născută din raporturile tulburi care nu sînt, de altfel, fără asemănare cu cele care-i inspiră pe suprarealiști. Sentimentul poetic, care a fost și este întotdeauna foarte activ la Singier, prezenta riscul, în această epocă, de a se pierde

într-o anumită «literatură», sau mai degrabă ar fi prezentat acest risc dacă vigoarea și soliditatea sentimentului plasticului nu l-ar fi contrabalansat.
A fost salvator pentru Singier faptul că a trecut prin această perioadă, întrucît a înțeles mai bine ceea ce trebuia să părăsească și să dea deoparte; ceea ce a fost dat deoparte în sine însuși atunci cînt nașterea unei noi armonii, în lumină, în claritate, în ordine și în echilibru acum nu i-a mai îngăduit aceste elemente tulburi și obscure. Dar o asemenea evoluție este, repet, rezultatul unor lungi și lente transformări interioare, în același timp în simț plastic și în sentiment: elementele plastice nu apar și dispar; ele se modifică, își schimbă starea, la fel ca tot ce trăiește, și potrivit operației simultane a unei înțelepciuni înnăscute, a unui simț plastic foarte sigur și foarte pur adică: pe care nici o influență n-a alterat-o și n-a abătut-o de la ea însăși.
Arta abstractă a apărut astfel artiștilor și unei părți importante din cler, cum o mărturisesc « comenzile » primite de Manessier, de Bazaine și de Zach, ca o concluzie a acestei interminabile discuții asupra chipurilor sfinte, care este aproape de nedespărțit de orice fel de artă religioasă. De îndată ce arta, folosindu-se de mijloace materiale, înțelege să reprezinte ceea ce este imaterial, ceea ce nu are formă, ceea ce nu poate primi o formă cu scopul de a fi făcut inteligibil decît printr-o îndrăzneală extraordinară a gîndirii omenești, ea nu face decît să degradeze sacrul. Puternica tensiune a vieții interioare, pe care o remarcăm în pictura abstractă și care este condiția cea mai necesară a intensității sale, a realității și a eficacității sale, reunește ceea ce există în om mai intim, mai personal și mai profund.
Simbolurile non-figurative sînt în întregime dominate, exorcizate și încărcate cu o magie benefică în opera atît de stranie și de emoționantă a lui Julius Bissier, care aparține primei generații de pictori non-figurativi germani. Evo-

luția acestui artist care s-a făcut printr-o adîncire tăcută, din ce în ce mai intensă, din ce în ce mai reculeasă, este caracteristică în același timp și tendințelor generale ale Grupului Zen care reunește atîtea forțe vii ale Abstractismului. Arta sa, în întregime meditație, căutare, în forme în care simplificarea adună energiile cele mai puternice, este înrudită cu aceea a artiștilor Zen, dar nu din Germania contemporană, de data asta ci din Extremul-Orient și care, în contact cu natura, descoperă sursele unei mistici, nu detașată de lucruri, ci intim asociată cu ele, dar în esența lor, nu în aparența lor.
Esența aceasta ne-o transmite Julius Bissier mai ales în laviurile sale, concepute după principiile caligrafiei asiatice. Trăsăturile pensulei, tușa mai mult sau mai puțin întinsă, apar ca elementele unui fel de comuniune cu terestrul și în același timp cu divinul. Opera nu se oferă numaidecît la prima cercetare. O contemplare lentă permite accesul în adîncimea unui labirint spiritual, a cărei formă vizibilă este cheia. Și așa cum, după spusa anumitor aheologici, desenele labirintului care figurau pe monedele cretane antice erau planurile labirintului din Cnosos, rezervate mai mult anumitor « inițiați », picturile lui Bissier, în suprema lor economie de forme plastice și de mijloace picturale, deschid, literalmente, porțile unei alte lumi. Ele posedă, în acest sens, aceleași puteri ca picturile chinezești și japoneze ale sectei Zen, care aspirau la comuniunea mistică, printr-o purificare, mereu mai mare, a inteligenței și a simțurilor. Tumultul pasiunilor este supus unei asceze atît de violente, atît de exigențe, încît spiritualul, eliberat de orice zgură, își întoarce pașii spre Regatul Lucrurilor Prime. În interiorizarea tot mai completă a căutărilor sale plastice, Julius Bissier a găsit calea regală a tăcerii și a contemplării. Pentru aceasta însă el nu a eliminat umanul. Opera sa păstrează o temelie dramatică, extrem de patetică și pe care privitorul o resimte, uneori, pînă la spaimă. În el luptă tendințele tragice ale eternului suflet

german și tentația Tao, de o înțelepciune asiatică, făcută dintr-o purificare a gîndirii dirijate spre singura realitate a universului, Esențele Originare. În picturile lui Bissier ni se pare că întrevedem adesea esența printr-un echilibru al formelor, încă agonice, dar îndreptate totuși spre secretele «scrierii magice». Dintre toți pictorii contemporani, Julius Bissier este unul din cei spre care emoția noastră atentă se întoarce cu mai mult interes, atunci cînd soluțiilor mai mult sau mai puțin strălucitoare ale problemelor plastice, mai seducătoare pentru spirit decît folositoare sufletului, noi le preferăm această aparență de sărăcie voită, căutată, această tentație de nimicire, aproape, de renunțare la tot, angajată în străbaterea unei *nopți obscure*, bine cunoscută de toți misticii.

Karl Otto Goetz aparține unei generații cu douăzeci de ani mai tînără decît aceea a lui Bissier și totuși el păstrează toată impetuozitatea, tot dinamismul dureros și exaltant al Expresionismului. Experiența de la Bauhaus a fost capitală pentru el, ca și pentru un mare număr de artiști din generația sa, în sensul că virtuțile principale ale Expresionismului nu erau supuse unui clasicism care n-ar fi putut să fie decît artificial, ci, dimpotrivă, disciplinate și introduse în structuri non-figurative, care să le mărească și mai mult posibilitățile explozive. Vîrtejurile care răscolesc cu dureroase răbufniri marile picturi monocrome ale lui Goetz sînt încă drame în stare pură, fără anecdotă, fără referință la aventura umană individuală. Seismograme ale pasiunii, aceste picturi au exercitat o evidentă influență atît asupra tendinței actuale a patetismului brut al anumitor pictori germani, cît și asupra numitei *action-art* americane. Ceea ce distinge, însă, arta lui Goetz și-i conferă o rară strălucire este întoarcerea ce se constată la el spre formele originale ale dramei imanente a sufletului german. Nu ar fi de loc o comparație forțată dacă am recunoaște la unele dintre lucrările lui asemănări cu vechi forme ale artei germane din Europa Migrațiilor.

Aceeași concepție tragică a vieții care inspira, în această veche artă germană, fie șocul vehement al formelor abstracte, fie luptele de animale deja transformate în scheme, unde nu figura avea importanță, ci liniile de forță pe care le aducea cu ea, reapare în aspectul torențial al formei, la Goetz, cînd concentrată dur asupra ei însăși în implacabile contradicții, cînd vibrantă și răscolită în izbucniri de o irezistibilă energie. Și la Carl Buchheister, care nu a jucat un rol neglijabil în istoria non-figuratismului în Germania, se recunoaște această asociere la o *constantă abstractă*, provenită din cele mai vechi epoci germanice și din primele lecții de eclectism abstract al anilor 1910-1920. Subtile elaborări de materii rare, ciudate, îndrăzneț confruntate, adaugă uneori farmecul unui joc, scînteietor, dar încă foarte sigur de el, la gravitatea experienței estetice pe care o surprindem și în operele lui Rolf Cavael, de o ironie picantă adesea, precum și în escapadele colorate ale lui Ernst Wilhelm Nay, care transpune lecția lui Kandinsky în armonii muzicale, solide și strălucitoare.

«Figura este un suport, dar mai este și o limită, și numai înlăturînd această limită abstracționismul poate intra în comuniune cu sacrul. . .» scriam noi. Dacă pictura non-figurativă a răscolit profund sensibilitatea, estetica și mijloacele de exprimare ale artiștilor moderni, este cu totul firesc ca această răscolire să se mai fi produs; și într-un mod mai intens, mai profund, în arta religioasă.

Într-adevăr, problema fundamentală a artei religioase europene, încă din primele timpuri ale creștinismului, este aceea a figurii, toate controversele estetice, și în special, cea mai violentă, războiul iconoclast, au la origine acest fapt, în aparență paradoxal, că arta creștină, de-a lungul secolelor, a tradus prin mijlocirea formelor naturaliste, realiste, stări spirituale. Drama anumitor artiști a constat tocmai în acest conflict care izbucnea, cu o virulență ineluctabilă, între imaterialitatea sentimentului religios și «grosolănia»

mijloacelor prin care acest sentiment putea și trebuia să se exprime.
Diverse soluții au fost încercate potrivit căldurii și autenticității credinței lor. Dezumanizarea figurii umane, dematerializarea formei materiale, s-au impus ca niște imperative artistului care se temea că însăși natura sentimentului religios nu mai era de recunoscut sau că se contamina de elemente senzuale, dacă el rămînea legat de forma umană. Întreaga problemă a antropomorfismului, care s-a pus, de altfel, tuturor religiilor, problemă pe care Mozaismul, Islamul și Reforma o rezolvaseră într-o manieră radicală prin prescrierea absolută a oricărei imagini, este cuprinsă în istoria artei religioase occidentale.
Să nu uităm că arta creștină nu-și propunea numai scopuri emoționale, ci și didactice, naturale. În Evul Mediu cărțile fiind rare și foarte costisitoare, sculpturile catedralelor și vitraliile povesteau neștiuitorilor de carte frumoasele povești din Vechiul și Noul Testament, suferințele martirilor, minunile sfinților. O extraordinară proliferare de simboluri acoperă anecdota și istoria, figura devine o cheie care deschide semnificația ascunsă a numeroaselor alegorii.
Deoarece omul se emoționează mai mult cînd se află în fața unei prezențe umane, figura sacră, care juca rol atît de mare la Greci și a invadat Asia în așa măsură încît primele reprezentări figurative ale lui Budha (precedentele fiind abstracte) fuseseră executate după modelele sau prototipurile grecești, figura și-a păstrat toată importanța în arta creștină. Iconoclastia primilor creștini, care se exersa nu numai împotriva idolilor păgîni, ci și contra imaginii în sine, marca o reacție violentă contra păginismului grec și roman, oriental și occidental, și înainte de orice împotriva figurării celor sfinte. Că imaginea risca să devină într-o zi un obiect de venerație prin ea însăși, și nu prin ceea ce reprezenta, a neliniștit monahismul primitiv și a dezlănțuit în Bizanț furia nemaiîntîlnită a distrugătorilor de icoane, și un ecou al acestei situații îl putem găsi în

faimoasa scrisoare a sfîntului Bernard de Clairvaux în care se plîngea de excesele artiștilor romani și preconiza un fel de artă aproape abstractă.
Nu încape îndoială că naturalismul, adică reprezentarea realistă a formelor naturii, apărea în sine, în arta religioasă, ca un fel de atentat la spiritualitatea religioasă, uneori chiar ca un sacrilegiu. Inchiziția, care le-a provocat neplăceri lui Tintoretto și El Greco din cauza unor detalii ale operelor lor, admitea totuși că o anumită frumusețe senzuală, capabilă să trezească la privitori mai mult emoții impure decît pietate, a rămas atașată de reprezentarea figurilor sacre, și toată istoria artei creștine a vădit această neliniște, pe care artistul a încercat-o el mai întîi adesea și căreia i-a căutat diferite corective, diferite remedii. Pentru niște pictori ca Giotto și Cavallini, originea și temelia acestei stări este saturația formei realiste prin sentimentul sacru. Și un întreg curent al artei religioase, chiar cel mai important, se sprijină pînă la Rouault pe acest principiu.
Diverse procedee de dezumanizare, de stilizare au apărut în frescele romane, în picturile Renașterii, și Cubismul, prin Gleizes, a oferit noi posibilități pentru o artă sacră eliberată de tirania materializării. Gleizes studiase sculpturile și picturile romane, le analizase și le redusese la schemele lor esențiale, și unele din propriile sale opere reprezintă, sub o formă figurativă extrem de simplificată, de geometrizată, conform esteticii cubiste, echivalentul acestor scheme romane, în care ritmurile, proporțiile, culorile, dinamismul maselor, sînt elemente de evocare a sacrului. Pornind de la al său *Crist în slavă*, din 1934, arta sa a evoluat din ce în ce mai mult de de la figurativ spre abstract. Cele două picturi intitulate *Pentru Contemplație*, din 1943 și din 1944, sînt adevărate picturi abstracte. Căutînd un ritm care să transcendă natura spațiului și natura timpului, străduindu-se să încorporeze în tablou caracterul de eternitate și de universali-

tate, necesar din principiu oricărei arte religioase, Albert Gleizes atinsese într-adevăr esența sacralității.

Căutările lui Gleizes corespundeau neliniștilor care s-au manifestat, prin 1900, relativ la viitorul artei religioase. O reacție foarte violentă împotriva conformismului și a banalității, pe care le rezuma arta denumită de la *Saint Sulpice*[1], a provocat căutări de expresii originale și noi, dintre care unele au fost foarte prețioase și altele nu și-au atins scopul sau l-au depășit, pentru că, nevoite să caute noutatea și originalitatea, uitau scopurile esențiale ale artei creștine, dintre care cel principal rămîne emoția religioasă, sentimentul sacrului; elementul edificator, educativ, narativ nemaiputînd avea astăzi importanța pe care o avea în Evul Mediu. Arta *Saint Sulpice* însăși, cucerită de acest val de modernizare, dorind să-l folosească și să-l canalizeze, de teamă să nu fie dus de el, arta Saint Sulpice s-a « modernizat » la rîndul ei și noi șabloane s-au substituit celor vechi, adesea la fel de puțin valoroase ca și acelea.

Biserica, la rîndul său, era neliniștită de faptul că unele opere puteau să dăuneze tradiției creștine, gîndirii catolice, nevoilor înseși ale liturghiei, dar cum ea a acceptat întotdeauna ca fiecare epocă să se exprime liber în forme noi, pentru că ea a stat la originea marilor aventuri estetice încă de la începutul Evului Mediu, a îngăduit intrarea în bisericile sale a diferitelor mode de expresie contemporană; și acordă astăzi locul cuvenit lui Manessier (biserica din Bréseux), lui Bazaine (biserica din Audincourt), lui Zach (biserica Nôtre Dame des Pauvres, din Issylles-Molineaux).

Mi se pare evident astăzi că, grație marelui talent al pictorilor abstracți *sacri*, prin intermediul bisericii se va face cel mai ușor apropierea dintre

[1] De la numele bisericii Saint-Sulpice, din Paris unde, încă din secolul al XVII-lea funcționa o *Companie des prêtres de Saint-Sulpice*, societate religioasă și seminar care aveau menirea să educe și să formeze preoți. (N. T.)

« marele public » și artiștii a căror estetică este adesea greu de înțeles pentru cel la care ideea însăși de reprezentare artistică este inseparabil legată de figură. Și totuși, cît de adevărată și demnă de meditat rămîne această frază a lui Herbin, care, deși nu pictează teme religioase propriu-zise, are un puternic simț sacru, această frază care rezumă raporturile dintre materie și spirit; « Dragostea artei naturaliste, adică a artei care are ca scop simpla reproducere a naturii, este o dragoste care se situează pe treapta cea mai de jos. Dragostea aceasta se ridică din treaptă în treaptă, pe măsură ce arta se ridică către spirit ».

Evoluția lui Manessier a fost și ea extrem de caracteristică; de vreo douăzeci de ani, acest pictor cu o viață spirituală intensă și dovedind o stăpînire magistrală a formei și a culorii a ajuns la abstractism în urma unei serii de transformări pe care le-aș numi organice, atît erau de necesare fiecare din ele la constituirea unei formări depline. Experiența suprarealistă, căreia i s-a dedicat mai întîi, cu multă fervoare și talent, nu putea să fie pentru el decît o perioadă de descărcare, căci ea nu conținea elemente pozitive și durabile, dată fiind exigența acestui artist. Manessier a ajuns după aceea la o concepție a naturii, care regăsea sensibilitatea impresionistă, dar care înțelegea să ajungă la un fel de impresionism constructiv, analog cu ceea ce înțelegea Cézanne cînd spunea că vrea să facă din Impresionism ceva la fel de solid ca și arta Muzeelor.

Se punea problema de a conduce această « impresie » care putea să aibă rapiditatea trecătoare a unei disdedimineți într-un port pînă la constituirea de structuri stabile, în care vibrația se amplifică fixîndu-se. Subtilitatea senzației se intensifică atunci prin integrarea ei într-o sinteză a realului, dincolo de real. Luminile, formele, culorile se reuneau într-o construcție pătrunsă încă cu totul de emoția față de natura care o inspirase — sau de amintirea emoției în fața naturii — dar, în același timp, ele se dispuneau după

noile raporturi care nu mai erau cele ale senzației vizuale și nici, cu atît mai mult, cele arbitrare, pe care le-ar fi poruncit o voință intelectuală.

Astfel Manessier rămîne foarte aproape de natură și profund ostil față de orice fel de cerebralitate, și tocmai prin această expresie a naturii, devenită a sa — expresia abstractă, în sensul că este non-figurativă — a putut el să ajungă la extraordinara putere în exprimarea emoției religioase, care face din el marele pictor *sacru* al timpului nostru. Manessier a rezolvat, în sensul unei interiorizări tot mai profunde și mai intens a sentimentului, o problemă dintre cele mai serioase care s-au pus artei creștine, precum artelor Asiei: problema reprezentării figurative ca stimulent și ca deviere a emoției religioase totodată.

Atunci cînd analizăm opera lui Alfred Manessier, care este, incontestabil, cel mai mare pictor religios în *Abstractism*, ne dăm seama cu emoție cum această « elvație către Spirit », de care vorbește Herbin, se face întotdeauna cu mijloace esențialmente plastice, fără nici un fel de apel la sensibilitatea și la emotivitatea facilă care este prea adesea defectul artei religioase moderne. Contemplînd tablourile sale, mai ales cînd comparăm subiecte pe care le-a tratat de mai multe ori, *Năframa Veronicăi* de pildă, mai întîi într-o manieră semifigurativă, apoi pur abstractă, constatăm în ce măsură eliminarea figurii este la el favorabilă emoției.

Pentru a explica acest fapt, s-ar cuveni să întreprindem o întreagă istorie a figurii în arta religioasă, istorie extrem de importantă, care ar pleca de la arta bizantină (dacă ne limităm să studiem arta religioasă creștină și occidentală) și ar ajunge la producțiile actuale de la *Saint-Sulpice*, mai puțin conformiste la un canon de banalitate și de prostie ca acele din 1900, dar anunțînd de pe acum un anume șablon, la fel de periculos și la fel de arbitrar. Evident, este mult mai greu să emoționezi pe un credincios cu forme abstracte decît

cu un spectacol — un spectacol al Răstignirii, al Uciderii pruncilor etc — pe care i le oferă pictorii figurativi — dar dacă reflectăm bine asupra acestui lucru descoperim că un El Greco ne emoționează tot atît prin abstracțiunea jocurilor sale de curbe și prin coloritul său irealist cît și prin spectacolul propriu-zis, iar dacă ne gîndim la vitraliile catedralelor gotice, vom spune că rareori ele sînt lizibile și că dispoziția de spirit pe care o crează, starea sufletească degajată de contemplarea lor iau naștere dintr-un fel de abstractizare de forme și de culori. Dacă sculptura unui portal este descriptivă, narativă, iconografia unui vitraliu este în primul rînd emotivă, iar emoția va fi și mai intensă și mai pură dacă se naște din contemplarea reflexului vitraliului pe dalele naosului, unde se șterge orice formă izolabilă, decît din contemplarea vitraliului însuși, unde sîntem îndemnați să căutăm tot personaje și anecdote.

Opera lui Manessier trebuie privită și cercetată în ansamblul ei, așa cum se privește și se cercetează un vitraliu și poate chiar reflexele vitraliului, deoarece atunci cînd artistul compune vitralii elimină din ele orice element figurativ și nu lasă pînă la urmă decît ceea ce ar fi reflexele unui vitraliu figurativ. Această dispariție a figurii șterge în același timp tot ceea ce materializează arta sacră prin excesul de precizie sau de asemănare cu obișnuitul și cotidianul.

Arta lui Manessier rămîne foarte aproape de natură, fiind chiar impresionistă în unele din peisajele sale, unde se găsește intactă și vibrantă senzația de ceață matinală deasupra unui sat și a unei pășuni, sau legănarea bărcilor și a pînzelor într-un port, toate acestea nu descrise, firește, nu povestite, ci evocate sub aspectul senzației pe care acest spectacol l-a lăsat în sensibilitatea pictorului și în viziunea sa. La fel se întîmplă și cu arta sa religioasă, unde spectacolul nu este în mod direct perceptibil, sau mai bine-zis nu este perceptibil decît sub forma bucuriei, a dragostei, a durerii pe care o trezește la cel care îl

privește sau și-l imaginează. Toate sentimentele s-au purificat și « distilat » prin focul pe care artistul îl evocă atît de dramatic. Arta sa este cuprinsă de flăcările iubirii mistice, ea a devenit flacără în contact cu această iubire, ca la marii mistici; materia se topește curgînd în lungi șiroaie impregnate de lumină, ea se face lumină, pătrunsă de spirit, devenind Spirit. Ne gîndim la un Mathias Grünewald (și dacă i se spune Nithard aceasta nu are nici o legătură cu problema noastră) care încearcă să dematerializeze figura Cristului său înviat, în halouri de culoare. Aici figura nu mai este o aluzie, nici o amintire, ci numai un sentiment tradus în forme și în culori, care nu mai sînt conturul sau coloritul obiectelor sau al personajelor, ci pure stări ale conștiinței, cu o puternică exteriorizare a elementului sacru. Titlul tabloului nu este decît indicarea obiectului exterior care stă la originea emoției. *Noaptea de Bobotează*, într-o pădure de legendă, populată de elfi și de licorni și străbătută de cortegiul Regilor Magi, este numai emoție caldă, cu atmosfera feerică de basm, și cu un soi de sugestie a unui orientalism fastuos. Șuvoaiele de sînge și de lacrimi pe asperitățile cuielor sînt Patimile — și nimeni n-ar putea să se înșele? Și ca o cantată de Bach sau un Oratoriu de Haendel, care ar purta aceste titluri, *Slujba întunericului* și *Litaniile de Seară* sînt de fapt muzică, în sensul că nici un element figurativ nu este prezent aici și că sonoritatea lor spirituală, *acordurile* lor (de timbruri muzicale la Bach și la Haendel, de volume și de culori la Manessier) vorbesc aici sufletului « dulcea lor limbă natală ».

Un pictor mistic? Fără îndoială, deși nobila sa pudoare și discreția sa tainică trebuie să se intimideze de aceste cuvinte: cel mai mistic dintre pictori, poate, prin aceea că el nu s-a împovărat cu nimic prin acest elocvent și echivoc interpret: figura. În ce măsură arta sacră a fost ajutată, facilitată de figură, pentru a fi mai bine înțeleasă de popor, este de ajuns pentru a ne convinge să vedem cu cîtă persistență insistă reprezentarea

religioasă se să mai agațe de ea. Firește, arta lui Manessier provoacă o emoție mai directă, mai totală, mai pură decît cea a lui Fra Angelico, Rafael sau Murillo, toți acești « quietiști »[1] ai picturii, dar cred, mai ales, că el duce la expresia ei ultimă capacitatea de emoție care exista la un El Greco sau la un Grünewald, unde lumina străbate prin veșmîntul de carne de care ei nu au îndrăznit să se lipsească și pe care Manessier o reduce la o subțire și magnifică peliculă de culoare prin care transpare, intact, sufletul.

Arta sacră a găsit în Germania un pictor de mare talent, comparabil într-un anumit fel cu Manessier, deși la el ascensiunea spre spiritual pare a se face în cursul unui soi de ridicare dramatică, pentru care stau mărturie mai ales vitraliile sale. Problema de a include natura fără a o reprezenta și de a asocia tot organicul la opera non-figurativă este la Meistermann o luptă între atracție pentru marile construcții ordonate de către seninătatea inteligenței — în spiritului lui Johann Sebastian Bach, să zicem — și scrupulul de a respecta viața secretă a lucrurilor, chiar oarbele lor germinări, și aparentul haos al clocotirilor cosmice. Werner Haftmann a arătat în ce măsură « vehementa sa acuzație împotriva profanării imaginii printr-un joc arbitrar de forme și de culori provine din temperamentul său religios ». Pentru artist, așadar, care demonstrează în ce măsură mijloacele luate din lumea vizibilului sînt neputincioase să traducă orbitoarea strălucire a invizibilului și care a studiat eșecurile succesive ale artei zise sacre în efortul de a da formă spiritului, arta abstractă constituie un mijloc de eliberare, un mijloc de a pătrunde mai adînc și mai deplin în reprezentarea sacră. Se pare că acel *ganz andere*, acel « cu totul altul » al lui Rudolf Otto, se aplică în mod direct picturii non-figurative. Dar mai este necesar ca personalitatea artistului să fie saturată intim de acest sentiment sacru, pentru ca opera sa

[1] De la quietism, doctrina creștină care propovăduiește pasivitatea contemplativă ca atitudine și ideal în viață. (N. T.)

să poată deveni forma lui perceptibilă. Este evident că, pentru a relua încă o definiție a lui Haftmann, vorbind de Meistermann, « în acest proces de realizări picturale, artistul este martorul unei noi viziuni a lumii ». Viziunea totodată plastică și spirituală pe tărîmul emoției religioase și a liberei creații artistice. Această « nouă viziune a lumii » ajunge la înțelegerea unei alte realități: realitatea spirituală, formele sensibile ale invizibilului, dacă nu există o contradicție între cuvinte. Această a *doua realitate*, percepută în același timp cu simțurile și cu sufletul, se manifestă prin mijlocirea semnelor ermetice a căror valoare de emoționare este considerabilă. Este sigur că « îmbinarea violentă a formelor și culorilor închide în mod ermetic o a doua realitate, pe care privirea înțelegerii noastre o sesizează înaintea lucrurilor și care se manifestă obiectiv prin puterea evocatoare a emblemei ». Totuși emblema participă aici la lucrul organic și la *aura* sa spirituală. Nu există la Meistermann un repertoriu de semne constante, ci o perpetuă metamorfoză în care se traduce neliniștea omului în urmărirea transcendentului.

Operele religioase abstracte ale lui Léon Zack se apropie de sensibilitatea și de arta Primitivilor mai mult decît cele ale lui Manessier, care au strălucirea vitraliilor gotice și chiar vehemența patetică a unor Barochiști; anumite picturi ale lui Manessier ne fac, prin violența sentimentului, să ne gîndim la ceea ce ar fi putut să fie un El Greco abstract. Toate cuceririle cromatismului Renașterii și ale Romantismului s-au păstrat la el și trec în compozițiile sale non-figurative în întregime încărcate de pasiune și muzicale adesea în mod magnific, ca și *Cantatele* lui Bach, bunăoară. La el, de fapt, s-ar putea constata, în cel mai evident mod, analogia între mijloacele picturii și ale muzicii religioase, în vederea finalității urmărite: emoția.

Dacă Manessier se înrudește cu Bach, cu Monteverdi, cu Vivaldi, Zack, în schimb, ne face să ne gîndim la monodiile vechi, cu tente în-

tunecate și mate, la lamentațiile liturghiilor orientale, mai reținute în exprimarea durerii. Emoția religioasă este fixată, în picturile lui Zack, sub forma sugestiei celei mai scurte, celei mai dureroase. Acest pictor a compus mai multe *Calvaruri*. S-ar putea crede că, prin însăși concepția sa, din punct de vedere iconografic, un Calvar trebuie să fie neapărat anecdotic, cu atît mai mult cu cît orice pauză, în liturghie, este precedată de o frază care definește cutare « moment » al Patimilor Domnului. Fiecare oprire, în sensul tradițional al reprezentării, devine, în sine, o anecdotă căreia poate să i se dea, chiar, vaste și splendide dezvoltări (Tiepolo). Contrar acestor « puneri în scenă » uneori emfatice și declamatorii, în realismul lor teatral, s-ar putea imagina ca fiecare oprire să fie reprezentată, dimpotrivă, printr-un semn, care ar conține și explicita toată forța dramatică a frazei descriptive din liturghie. Tocmai acest lucru l-a făcut Léon Zack cu un extraordinar succes la « scena de teatru » tradițională, el a substituit o hieroglifă. Să dăm acestui cuvînt întreaga sa semnificație originară și etimologică de *semn sacru*. Acest semn, pictat de Zack, este încărcat cu tot dramatismul episodului sugerat; el nu mai povestește, el zguduie imaginația privitorului.

Cubismul fusese, am mai spus, o reacție a spiritului clasic împotriva expresiei pure a senzației și a efuziunii sentimentului. La originile acestei mișcări a stat o voință de ordine extrem de precisă și riguroasă chiar în teoriile sale. Este natural deci ca Arta Abstractă, care în anumite tendințe profunde ascunde și ea un efort către ordine, să fi dovedit uneori o înrudire cu disciplinele cubiste, fără ca totuși — s-o reamintim, căci deosebirea este importantă — să considere aceste discipline ca punctul de plecare al propriei sale mișcări. Pictorii abstracți care recunosc ceea ce datorează Cubismului, sau a căror operă mărturisește acest lucru, merg, de altfel, mult mai

 departe decît un Braque, un Gris sau un Picasso,

prin aceea că refuză *excitația* originală a procesului cubist și că pornesc, ca să spunem așa, de la zero. Golite de suportul figurativ, tablourile lor sînt pure structuri, și dacă logica formelor lor pare destul de apropiată de ceea ce este ea la Braque, de exemplu, ea se aplică unor forme perfect imaginare în loc de a se exercita asupra unor prototipuri naturale.

La pictorii abstracți care au străbătut o perioadă cubistă, este interesant de analizat în ce chip compozițiile lor s-au golit brusc sau progresiv de o obișnuință reprezentațională. S-ar putea studia cu folos acest lucru la Jean Deyrolle, de exemplu, care l-a admirat și studiat mult pe Braque și ale cărui prime pînze amintesc, în maniera maestrului, armonia imaginației și a calculului. O anecdotă ciudată explică etapele acestei evoluții. Deyrolle povestește că în perioada în care el picta încă în maniera cubistă naturi moarte figurative și-a dat seama într-o zi că forma pe care o crease, pornind de la o rișniță de cafea, putea foarte bine să semene și cu o pasăre; această ambivalență a formei, care era în același timp echivocă și bogată în posibilitățile de metamorfozare pe care a folosit-o din plin Picasso, a făcut să-i apară evidentă inutilitatea oricărei figuri originale și l-a convertit la forma pură, adică la forma lipsită de orice referință la obiect, la forma în sine, care se dezvoltă potrivit ritmurilor sale de forme și culori în căutarea unei anume armonii, cu adevărat clasică, în care inteligența domină sentimentul.

Nu se pune problema de a se înlătura sentimentul, bineînțeles, ci numai de a-l supune, de a-l domina și de a constrînge elanul liric să se constituie el însuși într-o structură de planuri transparente, colorate simplu, ale căror raporturi de proporții sugerează puternic o reînviere a prototipurilor originale, bazate pe un echilibru perfect.

Acțiunea inițială prin care Deyrolle rupea cu Cubismul implica o ruptură totală cu obiectul și necesitatea unei reconstituiri prin mijlocirea formelor eliberate de orice context figurativ, fără

a reveni prin aceasta la geometrismul lui Mondrian. Formele noi create de acest pictor trebuiau să fie suple și totodată riguroase, și tocmai acest amestec de suplețe și de rigoare iubim noi în arta lui Deyrolle, această forță sigură de sine, aliată cu finețea și cu sensibilitatea, precum și cu sensul monumentalului. Se remarcă la acest artist dorința de a elibera arta non-figurativă de un geometrism prea strict și în același timp de o concepție romantică a expresiei, care favorizează în mare măsură abstractizarea. Este interesant de asemenea de a observa la el căutarea unei traduceri a spațiului care refuză iluzionismul perspectiv. Deyrolle pare să aibă scrupulul bidimensionalității, iar aluziile sale la spațiu nu *spintecă* niciodată tabloul. Grijuliu, din severitate, de a nu ceda unui joc de eschivări, el menține cu o rigoare sobră construcția tabloului într-o unitate spațială, destul de fermă, destul de rigidă pentru a nu admite jocurile imaginației. Putem să-l considerăm pe Deyrolle ca un moștenitor al Renașterii franceze, care a dat prioritate spiritului asupra pasiunii. Baugin, în naturile sale moarte, care sînt deja abstracte sub masca lor realistă și narativă, Jean Goumont care-și construia compozițiile după o matematică strictă, se și gîndiseră la *forma în sine*. Cu mai multă suplețe, poate, decît contemporanii lor italieni și cu o grație ce îmbracă somptuos cu carne scheletul conceput prin geometrie și algebră, ei urmăreau explorarea esențialului care inspirase, la vremea lor, pe pictorii romani.

Deyrolle aspiră și el la această esențialitate și toată evoluția operei sale învederează o coeziune foarte clară și foarte logică totodată. La acest artist, de un temperament viguros, dezvoltarea structurilor non-figurative urmează o lucidă concepție a inteligenței. Clasic, dar ferit de pericolele academismului, pentru el pictura este ceva care se face și nu ceva care se explică. El nu s-a supus unor teorii dinainte stabilite și nici n-a emis teorii. El și-a stăpînit instinctul, dar, făcînd

 acest lucru, l-a obligat să slujească voința con-

structivă, și astfel artistul ajunge la un fel de obiectivitate viguroasă, care-i lasă tabloului autonomia sa. Creatură independentă, tabloul urmărește propriile sale legi creatoare, dar conform planului intelectual inițial al artistului, voinței sale de integritate și de puritate. Deyrolle ar putea relua și el afirmația pictorului englez Edward Wadsworth: « Un tablou este în primul rînd animarea unei suprafețe pline, inerte, printr-un ritm spațial de forme și de culori ». Wadsworth spune, după Schumann, că « forma este spiritul » și adaugă: « Cosiderat din punct de vedere tehnic, un tablou este o afirmare, afirmarea faptelor plastice în spațiu, o aventură, o armonie de raporturi echilibrate, stabilite prin mijloacele cele mai pure, adică cele mai economice care sînt la dispoziția artistului și care vor depinde de starea sufletească și de spirit ».

Pictorii englezi reuniți sub denumirea de grupul *Unit One* se disting printr-o concepție clară și logică a noii arte pe care o cer timpurile noi. La ei se remarcă și o dorință de a ordona forme și idei. John Bigge, care este unul dintre reprezentanții cei mai caracteristici ai spiritului mișcării și unul dintre purtătorii ei de cuvînt cei mai ascultați, și-a formulat revendicările în acești termeni: « Orice epocă produce (sau este produsă de, dacă vreți) propria sa ambianță materială. Necesitatea de a adapta psihologia sa la atmosfera sa și de a elibera spiritul din ea cere o artă care să fie în mod esențial *de* astăzi și *pentru* mîine. Ziua de astăzi este o epocă de revoluție, nu numai în atmosfera economică și socială, ci și în viața spirituală și intelectuală a omului. Puține persoane știu astăzi „unde se găsesc", fie socialmente, fie moralmente, fie mentalmente, fie spiritualmente. Astfel caracteristica principală a artei de astăzi este sentimentul ei revoluționar; căutarea unui nou conținut, a unei noi forme și a unei noi tehnici pentru a realiza această formă ».

O dată afirmată voința de revoluție, care are ca scop să îndepărteze tabloul de constrîngerile

tradiționale și, mai întîi, de figură, trebuie construită o nouă ordine de legi: legile inerente ale picturii abstracte ca atare. Iată cum formulează pictorii grupului *Unit One* aceste legi: « O pictură abstractă, chiar dacă utilizează sau nu formele originare sau materiale, trebuie să-și păstreze puritatea conținutului său; nu trebuie să existe nici o asociere între forme și funcție sau simbol. Ea trebuie să fie logică în construcția sa, dar cu propria sa logică pe care și-a impus-o singură. Formele sale trebuie să apară solide în spațiu, fără să recurgă totuși la modelare sau la perspectivă, care aparțin lumii experienței materiale. Antrenamentul psihologic, necesar creației de picturi abstracte, pare la fel de dificil ca și dobîndirea experienței tehnice și a cunoașterii estetice ».

« Ben Nicholson este astăzi singurul pictor clasic în Anglia, a scris criticul englez J.F. Hodin; mai mult, numele de Braque și de Morandi sînt, în acest moment, singurele pe care să le putem asocia cu al său, dacă examinăm întreaga arie a picturii europene. » Cu toate acestea, sau poate din pricina aceasta, arta sa s-a izbit multă vreme de o aprigă rezistență din partea compatrioților săi. Astăzi se recunoaște fără ezitare că pictura sa reproduce elementele capitale ale temperamentului britanic, iar el este considerat artistul reprezentativ al Angliei moderne. Al acestei Anglii, cel puțin, care aparține la ceea ce Herbert Read numește Era Revelației, « era în care noi imagini ale realului sînt descoperite pentru prima dată și prezentate în lume pentru prima dată, era Cubismului, a Futurismului, a Constructivismului, a Neoplasticismului ».

Disciplinele cubiste au influențat puternic primele picturi ale lui Nicholson. Tentat de voința de renunțare la podoaba pe care o găsea la Braque, Gris și Picasso, a eliminat și el din tablou elementele naturaliste, pentru a nu mai păstra decît structurile elementare. Vaza, care este una din temele preferate, i-a oferit curbele sale, eliberate

treptat de orice referință la vreun obiect ca atare.

Instrumentele muzicale, sticlele, atît de dragi cubiştilor, i-au inspirat studii asemănătoare cu cele ale Puriştilor, dar fără teorii şi sistematizări. Nicholson a păstrat întotdeauna în tratarea formei, fie împrumutată din realitate, fie pur abstractă, deplina sa libertate de interpretare şi lirismul unei naturi atît de deosebite şi de delicate cum nu găsim decît la el, care ne face să ne gîndim la Keats, la Shelley şi la sonetele lui Shakespeare. Influenţa Cubismului făcînd tabula rasa, Ben Nicholson era pregătit să primească lecţia care trebuie să determine orientarea esteticii sale viitoare: lecţia lui Mondrian. Nicholson nu a fost impresionat de ceea ce era teorie, uneori chiar în operele didactice ale lui Mondrian — Herbert Read pretinde că nu-l citise —, ci de prezenţa însăşi a artistului, prin contactul uman şi exemplul geniului; întîlnirile lui zilnice cu creatorul Neoplasticismului au lăsat amprenta cea mai adîncă în sensibilitatea şi arta sa. Ostil oricărei formulări teoretice, lui Ben Nicholson îi păsa prea puţin dacă era taxat drept pictor figurativ sau abstract. În acelaşi tablou stau alături adesea elemente figurative şi elemente abstracte, într-o asociere care nu îngăduie apariţia nici unui dezacord supărător, ci a unui dezacord uneori voit prin efectele cu totul noi care rezultă din el. În vreme ce unele din picturile sale actuale ne-ar face să credem într-o conversiune absolută la abstracţiunea pură, altele, reprezentînd desene de peisaje şi de obiecte arată că Nicholson caută încă în imaginile naturii principiul construcţiilor geometrice, stilizate printr-un lent şi profund travaliu asupra realului.

Mistica integritate a lui Mondrian — ca să reluăm cuvintele lui Herbert Read, care a scris studii remarcabile asupra lui Nicholson — l-a cucerit pe pictor şi i-a revelat adevărata sa natură. « Mondrian, scrie el, ar fi vrut să elimine chiar şi propria sa plăcere şi, fără îndoială, propria sa personalitate în efortul pe care îl făcea de a atinge un ideal de formă perfectă, afirmarea unei armonii care nu fusese niciodată concepută

pînă în prezent. » Criticul englez consideră că esenţa însăşi a seducţiei pe care o exercita asupra artiştilor din preajma sa, şi despre care stau mărturie Nicholson şi opera sa, rezida în faptul că eul personal, sentimentalul, personalitatea impulsivă şi senzuală, se pierdeau în contemplarea formei pure.

Ben Nicholson aspiră la o asemenea puritate şi întreaga sa pictură, de mai mult de treizeci de ani, se îndreaptă spre o detaşare, o renunţare în ceea ce priveşte forma şi culoarea, care mărturisesc un ascetism comparabil cu acela al lui Mondrian. Economia formelor geometrice din ce în ce mai simple, articulate în relaţii din ce în ce mai discrete, rarefierea tonurilor pe o paletă care substituie splendorii cromatice delicateţea subtilă a alburilor şi a griurilor, evocă pe de altă parte secretele sale afinităţi cu Whistler, a cărui influenţă i-a întovărăşit copilăria, deoarece tatăl său picta în maniera acelui artist.

Graţie unei asemenea simplităţi în formă şi în culoare, Ben Nicholson insuflă tablourilor sale o poezie rară şi esenţială, care rezidă adesea în materia folosită. Această materie netedă, păstoasă, asemănătoare porţelanului, se impregnează de spiritualitate. Compoziţii grandioase, ca aceea intitulată *Chun* (1953), îmbină austeritatea cu rafinamentul. Toate resursele tehnicii pe care a folosit-o cu profit, de-a lungul succesivelor perioade de creaţie, n-au fost niciodată pentru artist decît mijloace, exerciţii. De asemenea, contrapuncturile plastice în care a urmărit un fel de limbaj menit să fie comun picturii şi muzicii, demonstrează la el intenţia de a fixa o polifonie vizuală de forme şi de culori în care ar guverna şi strălucirea ritmurilor armoniei muzicale. Sensibilitatea la muzică şi sensibilitatea la peisaj coincid deci la acest artist cu o voinţă de puritate abstractă, de esenţialitate geometrică, de spiritualitatea dezincarnată.

Varietatea însăşi a cercetărilor sale precum şi o evidentă intenţie de a nu se limita nici la o estetică parţială, nici la mijloace tehnice anume

alese o dată pentru totdeauna, dau evoluției sale o supleţe şi o independenţă care i-au permis să se dezvolte în afara oricărei şcoli, într-o deplină autonomie. Acest sentiment biologic, specific englezesc, care respinge arbitrarul, intelectualismul, ideile preconcepute, se reflectă la el în permanenta sa disponibilitate pe care o admirăm constatîndu-i aptitudinea, mereu activă, de a se emoţiona de imagini noi şi de idei noi, şi văzînd de asemenea groaza pe care artistul o vădeşte în faţa oricărei compartimentări abuzive.

Clasicismul lui Nicholson nu alunecă niciodată spre academism; el întinereşte şi se reînnoieşte în permanenţă, în contact cu realul, pe de o parte, iar pe de alta prin maturizarea unei spiritualităţi puţin reci, cu tente de eleganţă şi de distincţie, dar impregnată cu un sentiment foarte puternic şi foarte eficace al grandorii. Refuzul său de a se înfeuda vreunei mişcări este proba cea mai bună a forţei şi delicateţii unei personalităţi care se şterge în faţa obiectului, fără să se detaşeze însă niciodată de el.

Se remarcă ceva specific englezesc la el, care, începînd cu perioada cubistă, dădea operelor sale o fizionomie foarte diferită de cele pe care le îmbrăca Cubismul francez şi Cubismul spaniol. Fineţea coloritului său, sensibilitatea pentru formă, subtilitatea materiei sale, dau operei sale o frumuseţe stranie care nu este decît a lui. Fără să ignore nimic din încercările altor pictori, el şi-a urmat întotdeauna cercetările pe drumul său propriu; chiar în relaţiile cu Mondrian, care, fără îndoială, au marcat cel mai violent estetica, arta şi personalitatea sa, el n-a fost niciodată neoplasticist. Insularitatea sa este aceea a însăşi ţării sale. Aşa cum un alt mare pictor englez, Francis Bacon, constituie un aspect insolit şi viguros al Suprarealismului contemporan, Ben Nicholson ocupă un loc aparte în clasicismul abstract, căruia îi dă o nuanţă cu totul deosebită. Dacă reluăm chiar termenii lui Worringer, la care trebuie mereu să revenim,

putem spune că există la Nicholson o posibilitate de înţelegere între Abstracţionism şi acea *Einfühlung* pe care englezii o traduc cu *empathy*. Sentimentul plastic posedă propria sa logică intrinsecă: este singura pe care artistul trebuie s-o cunoască în mod necesar: tot restul este în plus. Iată deci motivul pentru care creaţia operei abstracte îşi păstrează, mai mult decît oricare alta, poate, autonomia acestui obiect nou, care este opera. Abstract fiind, un tablou va putea deci să concilieze impasibilitatea cubistă şi refuzul dramaticului, care o implică (atunci cînd vor să exprime acest dramatism, un Picasso, un Braque lasă deoparte tehnica şi estetica cubistă), cu un sentiment patetic puternic, cum este cel pe care-l întîlnim la Vasarely, de exemplu, care posedă un temperament tragic şi care-l exprimă, în desfăşurarea unei opere strict constructive prin importanţa acordată negrurilor, prin acest *element nocturn*, atît de emoţionant în tablourile sale care sînt uneori arhitecturi voit lipsite de elanuri dramatice şi care, lăsate pradă instinctului lor, s-ar manifesta într-un limbaj suprarealist, poate asemănător cu cel al primelor opere ale lui Chirico. Fără să nege deci această natură neliniştită şi violentă, *ordonarea* o include şi o închide în formele stricte ale unei construcţii geometrice în care pasiunea se concentrează şi se intensifică, ba chiar se încarcă de un potenţial exploziv care nu răzbate totuşi niciodată, cel puţin din cît cunoaştem din evoluţia actuală a acestui artist şi fără să-i facem pronosticuri cu privire la viitor, şi care se supune chiar, cu scopul de a păstra şi de a-şi spori energia în cadrele acestor discipline prin care cubiştii încercau, poate, să ajungă la o senină ataraxie.

Marile picturi murale executate în 1954 de Vasarely, pentru Universitatea din Caracas, atestă varietatea de mijloace şi de forme pe care le foloseşte actualmente acest artist pentru a asigura plenitudinea unor mari compoziţii murale.

 Nu este vorba de a umple o suprafaţă, ci de

a anima această suprafață, de a-i dirija vibrațiile în funcție de spațiu și de folosirea practică a acestui spațiu. Viitorul social al artei abstracte (mă refer la viitorul său de creație acceptată și resimțită intens de către colectivitate) este atît de bogat și atît de somptuos ca și viitorul său în expresia artei religioase.

Intens preocupat de problemele spațiale, Vasarely își îndreaptă cercetările în direcția *formei deschise*, care nu are nici o legătură, bineînțeles, cu vreo formă de perspectivă și care este pur și simplu o manieră de a face a treia dimensiune să participe la ilustrarea unui tablou ce evocă, în primul rînd, iluzionismul depărtărilor. Se produce atunci un fel de proiectare simultană a diverselor spații, o coordonare a planurilor încă fidele bidimensionalității originale. Lucrările actuale lui Vasarely tind deci la încorporarea spațiului real, cu scopul de a evita mereu intervenția spațiilor iluzorii. Niște sisteme de planuri oblice, la fel de îndepărtate de perspectiva rațională ca și de perspectiva idealistă, introduc o spațialitate nouă în construcții în care rigoarea intelectuală rămîne preponderentă și în care culoarea însăși, în mod voit sobră, redusă la elementele sale primare, adaugă o calitate de o incontestabilă măreție. În refuzul său față de tot ceea ce ar însemna consimțămîntul facil la emoție sau complicitatea cu o sensibilitate prea ușor cucerită, Vasarely, care nu are nimic doctrinar în felul său de a fi, reprezintă totuși severitatea în exigențele ei fundamentale.

Această sinteză a formei și a ritmului a fost realizată în opera lui Pillet cu multă forță și rigoare. Este vorba de a stabili și de a fixa o statică a planurilor și a volumelor fără a imobiliza viața, fără a o constînge să intre în scheme aride. Contrar a ceea ce s-ar putea crede, « ideogramele » lui Pillet nu sînt concepte exprimate în figuri abstracte, ci, dimpotrivă, niște mișcări ale instinctului și ale sensibilității creatoare ordonate de o rațiune care urmează suplu dezvoltarea ritmică a sentimentului. Voința și con-

știința prezidează la nașterea acestei arte stricte, în care francheța culorilor și claritatea formelor se adresează acelei aspirații imprecise din noi care ne îndeamnă să căutăm arhetipuri, și conflictul însuși al forțelor menținute în echilibru corespunde acestei duble tendințe a ființei care, fără a înceta să iubească sensibilul, se silește să-l închidă în *dimensiunile* raționale ale proporțiilor armonioase.

Claritate de forme, strălucire și simplitate de culoare, voință de a fi pictor înainte de orice: acestea sînt elementele clasicismului lui Dewasne. Pentru el Abstracționismul nu trebuie să fie efuziune romantică. El are pudoarea unei vieți interioare care nu vrea să se dea pe față în tablou. Conștient, poate, de acest drept la autonomie pe care-l are opera de artă, drept pe care ea îl are de a fi scutită de pasiunile artistului, artistul are pasiunea logicii și a sincerității. În relațiile pe care formele le stabilesc între ele se înscrie constanta structurilor originale.

Pentru un artist ca Dewasne, rațiunea și voința constructoare constituie motorul creației artistice. Dar forța temperamentului său face să izbucnească formele geometrice, care se recompun în îmbinări de suprafețe precis definite, fără echivoc, fără neliniște. Logician implacabil, Dewasne atinge spiritul cartezian. El face parte dintre acei pictori care repudiază organicul și care nu ascultă decît de imperativele rațiunii. Vigoarea sa veselă, măiestria sa în a stabili legile unei geometrii din care sensibilitatea nu este absentă, nici vorbă, ci rămîne subordonată inteligenței, dau o viață stranie compozițiilor sale.

Am putea regăsi, în perioada inițială de formare a lui Dewasne, o puternică impregnare a lecției cubiste și o amintire a experiențelor de la *De Stijl*. Cubismul și Mondrian au exercitat, pe două căi diferite, o influență evidentă asupra curentelor artei abstracte care s-au eliberat de figură cu scopul de a reconstrui un univers de forme simple, de proporții clare, cu o dorință mai mult sau mai puțin vie, mai mult sau mai

puțin mărturisită, de a regăsi arhetipurile la care visase Antichitatea și pe care ea le « îmbrăcase » cu figuri naturaliste sau, cel puțin, aparținînd vocabularului figurilor naturii. Matematica și geometria rămîn adesea conducătorii acestor căutări cu caracter clasicizant, dacă nu chiar clasic.

În acest clasicism care împinge la ultima limită efortul de abstractizare și care-l duce pe un plan unde ține în mod direct de geometrie și de matematici, germanul Josef Albers compune niște construcții de o intelectualitate precisă și ascuțită. Picturile sale, ajungînd la extrema simplicitate a figurilor geometrice, fine și pătrunzătoare, fie că sînt trăsături negre pe pînză sau pe hîrtie, fie că sînt incrustații de materie albă pe un panou de abanos, ne trezesc în suflet această nevoie de esențial care-i anima pe esteticienii și pe savanții Renașterii. Luca Pacioli și Piero della Francesca, sînt sigur, ar fi fost încîntați, ca și noi înșine, de această artă care s-ar putea califica inumană, dacă vreți, dar care constituie, totuși, culmea și cea mai perfectă expresie a esteticii abstracte. Este cu neputință de mers mai departe, în această direcție, decît Albers, care reduce formele la schemele lor cele mai secrete, păstrînd cu toate acestea puterea de convingere a formelor, aș zice chiar puterea lor de emoție: emoție a spiritului, nu a sufletului, plăcere superioară și plenară a inteligenței, satisfăcută de niște compoziții care nu i se adresează decît ei, deși ochiul gustă și el din plin o atît de rară și de intensă armonie de negru și alb.

Negrul și albul sînt, de altfel, favorabile artei abstracte, prin economia si sobrietatea pe care o prezintă gravura, în același timp ca tehnică și ca estetică. Din această pricină vedem înflorind o întreagă « școală » de gravori abstracți cu totul remarcabili: Courtin, Hayter, Le Louarn, ale căror cercetări nu sînt cu totul deosebite de cele ale lui Josef Albers.

Pictura abstractă, mai mult decît oricare alta, se apropie de muzică, mai întîi deoarece compoziția sa se bazează, foarte adesea, pe construcții de rimuri evident înrudite cu ritmurile din muzică, a căror aplicare se găsește mereu chiar în natură, de vreme ce s-a observat că legile creșterii cristalelor ascultă de aceleași progresii ca și legile muzicale. Observațiile lui Goldschmidt în această privință sînt extrem de importante; ele l-au determinat să stabilească celebra sa *lege a complicației* care se află expusă și dezvoltată mai ales în eseul pe care l-a publicat în *Annalen der Naturphilosophie*: *Über harmonische Annalyse von Musikstücken* [1] și în cartea sa *Harmonie und Komplikation.*

Vom găsi pe de altă parte speculații asemănătoare, de cel mai mare interes, în opera lui Schœnfliess, *Krystallsysteme und Krystallstruktur.* Rudolf Kassner, în sfîrșit, a scris cuvinte care se vor citi întotdeauna cu folos: « Numai tinzînd spre muzică o artă tinde spre realizarea sa, pe singura cale posibilă putînd în același timp să dea ceea ce are ea mai intim și să facă efortul său extrem »[2]. Și Walter Pater formula aceeași idee cînd spunea: « Orice artă aspiră în permanență la condiția muzicii pentru că în momentele sale desăvîrșite și ideale, scopul nu este deosebit de mijloace, nici forma de materie, nici subiectul de expresie; și spre ea, în consecință, spre condiția celor mai perfecte momente ale sale, trebuie să fie obligată să tindă și să aspire neîntrerupt orice artă » [3].

Se poate spune, într-un sens foarte larg, că nu există artă care să nu fie muzică, pentru că ritmul este una dintre condițiile sale cele mai esențiale, dar în arta figurativă, ritmul îmbracă o figură care-l maschează și adesea îl face de nerecunoscut, pentru neinițiați. Ceea ce i-a îndemnat pe pictori să dorească traducerea și

[1] Berlin, vol. III, 1904.
[2] *Die Moral der Musik*, München, 1905.
[3] *The Renaissance*, Studies in Art and Poetry, The School of Giorgione. (Citez ediția din 1928, Macmillan, Londra.)

exprimarea ritmurilor independent de figuri, fără figuri. Această condiție a muzicii, către care arta trebuie neapărat să se îndrepte, o va realiza cu atît mai bine cu cît se va elibera de orice preocupare de reprezentare. Mai ales dacă ea are intenția de a reveni la măsura originală, adică la cea mai simplă, la cea mai profundă, la cea mai esențială, la cea care este ritm pur.

Și din alt motiv pictura abstractă se apropie de condiția muzicii, de care vorbesc Pater și Kassner: acela că ea face apel, mai presus de orice, la sensibilitate. Există mii de feluri de a cerceta o operă de artă figurativă. Cînd este însă vorba de artă abstractă, cel mai bun și cel mai sigur ghid este sensibilitatea; nu inteligența, care este în schimb interpretul necesar al Cubismului. Și aș spune fără ezitare privitorul trebuie să fie în fața unei opere abstracte la fel de suplu, de disponibil și de *impresionabil*, ca și în fața unei pînze de Claude Monet.

Frumusețea unei opere muzicale se înțelege, firește, prin inteligență și aș zice că această frumusețe nu este pe deplin simțită dacă nu intră în funcție inteligența și același lucru se întîmplă și în arta abstractă. (Pe de altă parte se poate spune că muzica este arta abstractă prin excelență...). Dar este incontestabil că acțiunea sensibilității trebuie să preceadă pe cea a inteligenței și că, într-o anumită măsură, ea este mult mai necesară decît a doua. Chiar și la cei mai *științifici* (în sensul geometric și matematic) dintre pictorii abstracți, ca Piet Mondrian, de exemplu, sensibilitatea este instrumentul cel mai indispensabil și cel mai activ. Așadar, aceste elemente, atît cele din interiorul operei de artă, precum și cele care depind de privitor, colaborează ca să înzestreze cu trăsături foarte asemănătoare arta abstractă propriu-zisă și *cea mai abstractă dintre arte.*

Mai mult încă: este ușor să deosebești la cutare sau cutare artist, în momentul creator, o *stare* care să fie exact la fel cu aceea a compozitorului. Deoarece muzica, asemenea artei abstracte, *nu*

reprezintă nimic (și muzica aceea care pretinde că reprezintă ceva este în general muzica proastă: nimic mai detestabil decît *muzica cu program*), pictorul abstract și compozitorul sînt ființele cele mai libere, independent de forma interioară de care ascultă și de « legile » artei lor, care sînt legi naturale. Împingînd mult mai departe aceste cercetări de care vorbesc și demonstrînd eroarea lui Henri Poincare și a lui Lord Kelvin, care afirmă lipsa de omogenitate dintre spectru și gamă, Goldschmidt a extins faimoasa lui « lege a complicației », care se ocupă, cum am spus, de raporturile dintre morfologia cristalelor și armonia muzicală, la legile optice, la anumite forme vegetale chiar, care sînt legate în modul cel mai ciudat și cel mai evident de secțiunea de aur, Goldschmidt repet, extinde această lege la imaginea sistemului nostru planetar. El depășește astfel generalizările de altfel atît de convingătoare ale lui Wyneken, pentru care o lege unică guvernează proporțiile frunzelor, ale corpului uman și constantele numerice în corpurile chimice etc. [1]

Se poate conchide că artei abstracte îi este hărăzit să descopere în toată amploarea lor și să aplice mai bine decît o făcuse arta figurativă, mai ales cînd, după Renaștere, tirania figurii s-a exercitat mai imperios, toate învățămintele pe care o explorare totală a lumii numerelor le va scoate fără îndoială la iveală. Arta abstractă, apropiindu-se de muzică, capătă aceea putere de emoție pe care o posedă muzica, și de emoție *directă.* Cu alte cuvinte, puritatea artei abstracte va constitui vehicolul imediat dintre sensibilitatea artistului și cea a privitorului.

Mulți pictori și-au conceput pînă acum tablourile ca pe niște simfonii și titlurile pe care le poartă arată destul de bine acest lucru. De exemplu

[1] *Goldschmidt. Über Harmonie im Weltraum. Ein Beitrag zur Kosmogonie. Annalen für Naturphilosophie,* 1905. — *W. Wyneken. Der Aufbau der Form im natürlichen Werden und künstlerischen Schaffen,* vol. I. *Ein neues morphologisch-rhytmisches Grundgesetz,* Dresda, 1904.

Scherzo de Wassili Kandinsky, din 1927, *Allegro* de Rudolf Bauer și *Clavecinul bine temperat* de H.M.Bérard. O întreagă școală, chiar, s-a intitulat, singură muzicalistă (H. Valensi) încît Raymond Bayer a putut să spună că ea « era mai mult decît o școală, o doctrină de artă ». Pictorii muzicaliști caută o metodă de compoziție înrudită cu compoziția muzicală sau își propun să creeze, la privitor, o stare asemănătoare cu cea în care s-ar afla dacă ar asculta muzică.

Raymond Bayer vede aici un veritabil fenomen de epocă. « Muzicalismul, spune el, este doctrina care pretinde să ilustreze prin operele sale o întreagă perioadă de evoluție a artelor. Erau timpuri, ni se spune, în care arta dominantă — cea preponderentă — era arhitectura sau pictura sau arta literară; a fost dat secolului nostru și celui precedent să fie epoca muzicii, să confere muzicii, între arte, demnitatea de organizator și de ghid. Să ne înțelegem: aceasta înseamnă că purtați de spiritul epocii și, poate, de o tainică evoluție fatală a sistemului artelor, generații întregi de artiști gîndesc sub semnul muzicii, așa cum se întîmpla altădată s-o facă sub semnul arhitecturii sau al artei literare: ei concep, înlăuntrul tehnicilor care le sînt proprii, un univers de forme, un univers de acorduri și, ca să ne exprimăm astfel, o lume de artă în *asonanță* cu această artă dominantă și să-și construiască, în raport cu ea, schemele și morfologiile sale. »

Pentru pictorii care se mulțumesc să sugereze mai mult decît să demonstreze, se pune problema de a crea ceva care să nu fie imaginea unei anumite muzici, ci să fie muzică în sine. Tocmai aceasta a făcut Braque în unele dintre tablourile sale, magnifice în suprema lor economie de forme și de culoare, inspirate de muzica al cărei spirit răspundea cel mai bine suveranului clasicism al acestui pictor: muzica lui Johann Sebastian Bach. În aceste picturi Braque apare mai mult ca un pictor abstract decît ca un cubist,

întrucît obiectul prealabil nu există, și în abstracția muzicală a desăvîrșit el această putere și senină armonie a cărei magistrală expresie este tabloul său *Omagiu lui Bach.*

Muzica lui Bach stă de asemena la originea cercetărilor unuia dintre cei mai atrăgători și mai remarcabili pictori abstracți, un artist care a construit cu răbdare, cu osteneală, cu un soi de admirabilă asceză o frumoasă operă axată în întregime pe corespondențele descoperite de el: Auguste Herbin. Ascultînd o bucată de Schumann, construită pe literele numelui Bach, care dau în notația uzuală în Franța notele: si, la, re, sol, a putut el să descopere identitatea dintre sunete și literele care le reprezintă, pe de o parte, și culori pe de alta. Acesta a fost punctul de plecare al unui monumental studiu asupra raporturilor și relațiilor al căror obiect îl constituie formele și culorile: rezultatul acestui studiu se află expus într-o carte care este și cheia operei lui Herbin și în același timp expresia esteticii sale, a metafizicii sale, a moralei sale, într-un cuvînt: al concepției sale asupra universului sensibil și spiritual.

Nu voi întreprinde analiza interesantei lucrări care conține aceste date și fără de care cred că pictura lui Herbin nu poate fi înțeleasă în întregime. Trebuie deci, pentru a-i face în întregime dreptate, să înțelegem tot ceea ce a vrut să facă și ce a făcut acest artist. Pentru Herbin, de exemplu, în opera sa abstractă, cel puțin, căci înainte el a fost figurativ și cubist, pictura este o artă cu două dimensiuni: « culoarea, scria el, fiind mijlocul picturii, trebuie să fie concepută deci într-o formă cu două dimensiuni pentru a obține o unitate de expreise. Pictura nu are nevoie de cea de a treia dimensiune, nici în realitate, nici printr-un artificiu oarecare, căci culoarea exprimată în cazul celor două dimensiuni posedă, în sine, o putere spațială. Anumite culori exprimă spațiul în adîncime (albstrul și nuanțele sale), altele spațiul înainte (roșul și nuanțele sale). Anumite culori exprimă

radiația dinăuntrul în afară (galbenul și nuanțele sale), altele dinafară înăuntru (albastrul și nuanțele sale). Anumite culori exprimă mobilitatea (culorile roșii, galbene, albastre), altele imobilitatea (culorile albe, negre, verzi), altele mobilitatea și imobilitatea după raporturile respective (culorile roșii și violete). Aceste rezultate mai pot fi modificate prin raportul culorilor între ele ».
Auguste Herbin a studiat multă vreme diversele teorii asupra culorilor enunțate de savanți. Cele ale lui Goethe în special i-au reținut atenția, și el nu s-a îndepărtat prea mult de ele, dar numai ca pictor și în funcție de tablou s-a constituit propria sa teorie asupra culorilor. Opera sa rămîne esențialmente plastică și poate fi perfect gustată fără să știi neapărat că ea se spijină pe un sistem atît de elaborat și de riguros. Opera și sistemul sînt inseparabile totuși și cred că ar fi întotdeauna avantajos dacă s-ar studia împreună, dar dacă în domeniul teoretic el construiește un soi de fizică-metafizică, materialistă în măsura în care ea examinează fenomene optice, spiritualistă întrucît ea urmărește să găsească Divinul, în picturile sale Herbin mlădiază această rigoare prin jocul formelor care modifică, potrivit dimensiunilor, figurilor, relațiilor lor, semnificația culorilor.
Partea cea mai îndrăzneață a doctrinei lui Herbin este cea care stabilește un anumit paralelism între culoare și literă, silabă, cuvînt. În cartea sa [1] vom găsi tabloul raporturilor dintre vocale, notele gamei muzicale și culori. Această adecvare a lumii cuvîntului, a muzicii și a picturii este un lucru foarte ciudat și nou, dar nu cu totul lipsit de arbitrar, pare-se, chiar dacă ar fi nepotrivit să discutăm concluziile unei lungi anchete care se sprijină pe ani de experiențe. Herbin ne amintește, de altfel, chiar el, « că arta nu poate, nu trebuie să se servească decît pe sine, cu mijloacele care-i sînt proprii. Arta nu poate

[1] *L'art non-figuratif, non-objectif.* Paris, Editions Lydia Conti, 1949.

servi ceva care-i este străin decît deservindu-se pe sine. Compunînd forme și culori care corespund literelor numelor proprii sau comune, noi nu ne vom gîndi niciodată la aspectul fizic, la utilitatea practică, politică sau religioasă, nici la semnificațiile simbolice sau literare. Întreaga acțiune a picturii rezidă în raportul culorilor între ele, în raportul formelor între ele și în raportul dintre culori și forme. Să adăugăm, pentru ca totul să fie foarte clar, că definiția tuturor acestor raporturi implică, în mod necesar, în toate sensurile, toate calitățile sau toate defectele artistului. Un cîmp nou și imens se deschide în fața noastră pentru dezvoltarea imaginației, a puterii și a finețiii în raporturile dintre forme și culori, pentru dezvoltarea ființei umane în direcția Spiritului. Renunțînd la obiect am regăsit Cuvîntul și acțiunea creatoare»[1].
Există ceva infinit de nobil în această doctrină, precum și în picturile lui Auguste Herbin, care, cu tonurile lor pure și cu formele lor geometrice, suprapuse sau combinate unele cu altele, se silesc să regăsească ordinea și structura originală a Universului. Deși simțurile sînt puternic amestecate aici, operația pare în primul rînd intelectuală: operă a inteligenței ea interesează inteligența. Sînt sigur că Goethe ar fi acordat acestei arte o mare importanță, căci în ea se merge de la material la spiritual, de la uman la divin.
Se cuvine deci să considerăm picturile sale drept niște expresii ale invizibilului și niște etape spre accesul la inexprimabil, ceea ce nu le împiedică să fie, în același timp, acele « obiecte de delectare » care trebuie să fie în primul rînd operele de artă. O extraordinară senzație de puritate, de forță, de demnitate emană din aceste tablouri, și cel care nu admite principiul pe care sînt construite nu va putea să ignore adevărata lor valoare plastică, via lor evidență. Herbin a făcut o artă vie pornind de la un sistem extrem

[1] *Op. cit.*, pag. 104.

de riguros și de didactic. Opera sa reprezintă în arta abstractă actuală un efort pentru a reuni o anumită mistică a culorilor, o experiență științifică foarte complexă și aprofundată, un sentiment uman, în sfîrșit, căci din acest acord dintre mistică și pragmatismul științific trebuie să ia naștere o emoție.

Deși Mark Tobey se inspiră încă din dinamismul american de o atît de generoasă vitalizare, la el nu mai rămîne nimic din confuzia care pare să devină pentru ea însăși obiect de delectare sau principiu de exuberanță vitală. Călătoria pe care a făcut-o în China, în 1934, stă, cel puțin în parte, la origina acestui rafinament al formei, a acestei subtilități de gîndire care-l izolează de mișcarea *action-art* propriu-zisă. Așa cum a arătat Holger Cahill, din studiul facturii și al caligrafiei chineze s-a desprins această extraordinară virtuozitate a trăsăturii vii, atît de caracteristică pentru Tobey. « Din acest studiu provine scrierea albă care apărea în *Se apropie luna august* și *Lumină tremurînd*. Dar scrierea nu este bazată pe caligrafie, ci pe mișcarea liberă a penelului chinezesc, făcînd salturi peste păturile spațiale care se întrepătrund în *Lumină tremurînd*, închizînd imaginile în plasa lor primitivă. În *Se apropie luna august*, liziera încîlcită, la dreapta, seamănă, cu o pagină din ts'ao-tzu, scrierea cu herburi chinezească. Efectul viu al picturii lui Tobey depinde de un joc subtil între structurile insesizabile și un fond de umbră, o poezie de forme sugerate și de lumină țesută, mereu la limita unui spațiu nedeterminat. »

După teoriile lui Worringer, pe care le-am expus mai înainte, ar rezulta că abstracționismul ar fi, în parte, o consecință a ceea ce marele estetician german numea *Raumscheu* și pe care noi l-am definit mai sus. Lucrul este probabil adevărat la primitivi sau în culturile arhaice, dar această *teamă de spațiu*, acest soi de spaimă pe care o încearcă omul cînd trebuie să precizeze locul său într-un univers greșit definit, a dispărut din momentul în care construcția perspectivei numite albertiene, din secolul al XV-lea, a sta-

bilit o lume rațională, care dă iluzia unei reprezentări a spațiului real și după care fiecare obiect era așezat la locul potrivit într-o lume organizată prin colaborarea inteligenței cu simțurile.

De cînd principiile lui Alberti au fost puse în discuție, numai pictura academică le-a rămas fidelă, în general, în ultimii ani ai secolului al XIX-lea, și am văzut pictorii moderni construindu-și propriile lor spații, așa cum o făcuseră înaintea lor pictorii epocii helenistice și chinezii din epoca Song. Primul care a procedat astfel la o subiectivare aproape totală a spațiuui a fost Cézanne[1]. După el Foviștii, Cubiștii, Expresioniștii de la *Blaue Reiter* și-au imaginat de asemenea spațiul lor și i-au dat o valoare nu numai individuală, ci obiectivă și generală. Cu artiștii « abstracți », apropierea spațiului devine un lucru mai complex și în același timp mai liber. În această artă absolută, independentă de figuri, spațiul, scăpînd și el de perspectiva tradițională, ea însăși legată de figură, tinde să devină un absolut. El nu mai este o constrîngere, nici un mijloc generator de spaimă; din *Raumscheu* el devine, dimpotrivă, sublimarea datelor sensibile, precum și a principiilor raționale.

Chiar și în arta musulmană, care este, fără îndoială, cea mai riguros abstractă, descoperim uneori o intenție de a determina spații diferențiate, modificări de tratament și de formă, distingînd în basoreliefuri geometrice planuri succesive. Arta abstractă occidentală, operînd cu cea mai severă austeritate, în opera lui Mondrian, de exemplu, proclamă că este de ajuns o compoziție bidimensională pentru care nu există spațiu decît la suprafață și care neagă, sau ignoră, adîncimea. Fiecare artist își inventă propriul său spațiu, adică lasă să se construiască în mod liber universul care-i este propriu, și dispune, pentru aceasta, de o asemenea independență cum un pictor n-a mai avut niciodată în decursul secolelor.

[1] Vezi L. Guerry, *Cézanne et l'expression de l'espace*, Flammarion, Bibliothèque d'Esthétique, 1948.

Într-adevăr, noţiunea de spaţiu era comandată fie de către o anume tradiţie, fie de o concepţie religioasă sau filozofică a « categoriilor », fie de o obişnuinţă a ochiului sau a spiritului. Astăzi, această autonomie totală care este privilegiul oricărui artist, în cadrul anumitor tendinţe, căci nu este vorba de *şcoli*, îi permite să creeze spaţiul care convine cel mai bine *respiraţiei* sale; cred, prin urmare, că şi în acest domeniu, un factor fiziologic este legat de factorul psihologic şi estetic şi că maniera în care un pictor reprezintă şi exprimă spaţiul este la fel de revelatoare în ceea ce priveşte individualitatea sa biologică, după cum anumite structuri arhitecturale sînt revelatoare pentru individualitatea biologică a unei epoci sau a unei ţări.

Printre noile expresii ale spaţiului, care s-au eliberat graţie abstracţionismului, aş menţiona mai întîi extraordinarele *interioare* ale lui Vieira da Silva în care procesul de abstractizare, plecînd de la un anumit decor aproape realist, construit după principiile lui Alberti şi populat de personaje figurative, se îndepărtează în mod progresiv de acest *real*. Mai întîi se pare că decorul tremură: spaţiul e cuprins de ameţeală, ortogonalele tremură şi oscilează şi un soi de mediu gazos înlocuieşte solidele stabile şi liniştite pe care se sprijină de obicei privirea noastră. Figurile se subţiază şi ele şi devin transparente, fantomatice, se şterg în fine, nemailăsînd decît amintirea, aluzia la o prezenţă. Este lumea visului şi a halucinaţiei, nu mai este cea a realităţii, percepute şi exprimate după legile raţiunii sau după datele simţurilor. Lumea lui Vieira da Silva este de nelocuit pentru oameni, pentru că echilibrul său (ea nu este, de fapt, decît în aparenţă dezechilibrată şi chiar dacă legile sale sînt cele ale coşmarului şi ale iraţionalului, ele sînt totuşi legi) este făcut dintr-o instabilitate primejdioasă, dintr-un consimţămînt periculos la pericolele cele mai mari, căci nu există o suprafaţă aici pe care piciorul să se poată rezema fără să alunece pe vreo dală lucind de apă sau să străbată un parchet iluzoriu.

Se întîmplă chiar că, în mod vizibil, tot felul de trape se deschid în carelaje înnebunitoare, iar starea de spirit pe care o crează în noi aceste culori care ondulează, aceste holuri umflate ca nişte băşici şi gata să pleznească, este o *stare de fugă*, o stare specială de spaimă care domină visele celor urmăriţi.

Care este natura acestui *Raumscheu* propriu lui Vieira da Silva? Mai degrabă psihologul decît esteticianul s-ar cuveni s-o analizeze. Eu mă voi mulţumi să notez, în anumite tablouri ale acestui artist, care se reduc la două dimensiuni, o victorie împotriva acestui *Raumscheu*, o domolire a anxietăţii spaţiale şi a delirului neliniştit care de aproape douăzeci de ani obsedează perspectivele sale iraţionale. Opera lui Vieira da Silva este foarte importantă prin aceea că demonstrează, cu izbitoare evidenţă, felul cum spaţiul propriu-zis, fără să devină abstract s-a îndepărtat complet — rămînînd totuşi, într-o anumită măsură, reprezentaţional — de toate principiile geometrice, senzoriale şi psihologice care guvernau reprezentarea spaţiului în pictura occidentală încă din timpul Evului Mediu. Istoricul va sublinia probabil o analogie între aceste perspective care au « pierdut raţiunea » şi caracterul esenţial al epocii în care trăim, a subversiunii valorilor care se constată aici, neplăcerea pe care o crează la cea mai mare parte a oamenilor sentimentul că ei au de trăit într-o lume dislocată, detracată, dezechilibrată, în care locul fiecăruia a devenit nesigur şi precar, pus în permanenţă sub semnul întrebării. Dacă este adevărat că artistul exprimă, inconştient de cele mai multe ori, starea cea mai profundă a societăţii în care trăieşte, sînt convins că picturile lui Vieira da Silva, populate de umbre fugitive şi hărţuite, palatele sale care stau să se năruie la cea mai mică adiere, « marile sale magazine » goale de clienţi şi animate de scări rulante îngrămădite, temniţele sale care sînt colivii de păsări şi coliviile sale care sînt nişte imense temniţe, sînt convins că tot acest univers înclinat în mod periculos spre pră-

păstiile obsesiei corespund unei realităţi profund revelatoare pentru spiritul epocii noastre. A studia maniera în care fiecare pictor se încarcă sau se descarcă, în pictura sa, de neliniştea pe care fiecare o resimte şi o percepe în felul său ar fi, în ceea ce priveşte arta abstractă, deosebit de interesant. La fel ca şi suprarealismul care este, de asemenea, un fenomen de epocă şi ale cărui întoarceri la anumite perioade arată înrudirile profunde care le leagă, Arta abstractă corespunde unei stări sufleteşti specifice timpului nostru. Fiecare artist abstract aduce, într-un cuvînt, o formulă de construcţie a universului, imaginată de el, potrivită cu propria sa individualitate şi cu atitudinea sa faţă de universal, cu felul cum a fost el influenţat de universal şi cum îl influenţează şi el, la rîndul său. Înţelegem, fără a fi necesar să fim de acord asupra chestiunii, care este acestă *Raumscheu* specifică a epocii noastre şi în ce măsură reclamă ea o punere în ordine, prin intermediul cercetătorilor unei estetici abstracte a valorilor plastice şi a valorilor intelectuale ale unei lumi căzute în cea mai totală şi mai dureroasă confuzie.

Suprarealism şi Abstracţionism sînt astfel două doctrine de evaziune sau de salvare pe care secolul nostru şi le propune pentru a-şi depăşi anxietatea.

Evoluţia reprezentării figurative, pe care am definit-o suprarealistă şi expresionistă în acelaşi timp, în care se mărturiseşte neliniştea spaţială a epocii noastre, este pe deplin reprezentată de opera lui Pavel Celicev care, după ce a pictat compoziţii neliniştite şi neliniştitoare, ajunge în cele mai recente opere ale sale la o aspaţialitate pură închisă într-o reţea de suprafeţe de cristale care aminteşte de dodecaedrul scump pictorilor din Renaştere.

Drama umană căreia Celicev îi dăduse o reprezentare atît figurată cît şi alegorică se rezolvă printr-o căutare a legilor constructive ale universului aşa cum le sugerează figurile alegorice. Spaţiul nu mai este un element tragic al vieţii

omeneşti, ci adevărul esenţial al fiinţei cosmice. Pe alte căi decît matematicienii, pictorul îşi conduce investigaţia acestor relaţii supreme care intră în combinaţiile de numere şi de planuri. Demersurile sînt diferite, dar scopul şi aspiraţia sînt aceleaşi şi este deosebit de interesant să descoperim în picturile recente ale lui Celicev această expresie transcendentală a structurilor originale. După cum şi mai interesant chiar este să descoperim că numai după lungi şi remarcabile căutări de ordin figurativ pictorul, printr-o succesiune de « despuieri », a golit forma de tot ce avea accidental şi provizoriu şi a construit această « anatomie a universului », de un dinamism extrem, ale cărui linii de forţă reprezintă marile curente ale naturii în care şi mişcarea aştrilor îşi are locul său necesar. Trecerea de la Suprarealism la Abstracţionism apare aici ca o necesitate, ca o fatalitate a cărei împlinire era necesară pentru ca opera lui Celicev să-şi capete întreaga sa eficacitate.

Suprarealism şi Abstracţionism sînt astfel două doctrine de evaziune sau de mîntuire pe care secolul nostru şi le propune pentru a-şi depăşi anxietatea, tradusă cu atîta forţă în filozofia, în arta faţă de care *Raumscheu* nu este decît un aspect foarte semnificativ, firesţe, dar care nu-şi capătă întreaga semnificaţie decît atunci cînd este studiat paralel cu celelalte aspecte ale anxietăţii de care vorbim. Acesta este motivul pentru care atîţia artişti din timpul nostru oscilează între spiritul suprarealist şi spiritul abstract, cedînd succesiv cînd unuia, cînd celuilalt, sau sînt simultan animaţi de cele două tendinţe, mai puţin antagoniste decît s-ar putea presupune în primul moment. În ce măsură Klee sau Vieira da Silva sînt suprarealişti sau Abstracţi — sau de amîndouă felurile în acelaşi timp? Vulliamy, Schneider, Estève, Lapicque, Vasarely şi încă mulţi alţii au fost suprarealişti înainte de a trece la Arta Abstractă, şi unii dintre ei merită să fie examinaţi sub aceste două aspecte, fără de care unele elemente importante ale personalităţii lor

rămîn neexprimate. Cu atît mai mult cu cît în Arta Abstractă se manifestă o dorință de a scăpa de realul tradițional, pe care o găsim la Suprarealiști, iar aceștia, la rîndul lor, se dăruiesc cu totul acestei puteri de invenție autonomă, de imaginație fără margini, de creația pură, care aparține și artiștilor abstracți.

Printre modurile cele mai reprezentative ale timpului nostru de a exprima spațiul, aș vrea să mai semnalez, pentru deosebita sa importanță, pentru semnificația și frumusețea sa plastică, opera lui Alberto Magnelli. Compatriot al marilor născocitori ai perspectivei, Alberti și Brunelleschi, Magnelli a construit arhitecturi monumentale de forme abstracte în care apare un sentiment cu totul nou al spațiului: mă gîndesc mai ales la acea suită de tablouri intitulată *Pietrele*, care constituie una dintre expresiile cele mai semnificative ale esteticii lui Magnelli, ale tehnicii și ale concepției sale despre lume. Florentin, Magnelli a trecut la arta abstractă mînat de dorința de a reduce la esența lor forme capabile să organizeze în același timp într-o armonie senzorială și într-un echilibru intelectual un univers care nu va mai depinde de tradițiile figurative. Pornind de la figură, Magnelli a supus-o, mai întîi, unei operații de purificare, de simplificare, apoi, în ziua în care a constatat că figura era un *suport* mai mult incomod decît util, a eliminat-o din tablourile sale. A revenit astfel, pentru desăvîrșirea artei sale, la operațiunea inițială a marilor « Abstracți » ai Renașterii, Piero della Francesca și Paolo Uccello, pentru care *placarea* formei vii pe un fond de structuri geometrice era o constrîngere întotdeauna neplătucă. Contemplînd tablourile lui Magnelli anterioare epocii în care a devenit abstract, cele din 1914, de exemplu, am văzut cît de incomodă putea să fie, atîta vreme cît era aservită figurii, necesitatea de a desfigura personajul pentru a-l face să intre într-o schemă constructivă abstractă.

În monumentalitatea sa, Magnelli regăsește spiritul de finețe al vechilor Florentini, sentimentul

lor arhitectural în același timp grandios și subtil. Ca și ei, el are sentimentul marii picturi care cuprinde bine peretele și am dori să-l vedem pictînd săli vaste și întinse galerii de palat, pe care să se desfășoare sobra lui magnificență, plină de bucurie sau dramatism, viguros plastică în accepțiunile cele mai variate și dominate mereu de un spirit viguros și calm *clasic* prin acea *concinitas* [1] din care Leon Battista Alberti făcea, în secolul al XV-lea legea principală a armoniei și frumuseții.

Alberto Magnelli e prea florentin, e prea « clasic » pentru a nu se mulțumi să exprime un spațiu nou, o tridimensionalitate ingenioasă și pasionantă, pe o suprafață cu două dimensiuni. El nu are nevoie de spațiu-obiect. El inventă propria sa reprezentare a spațiului, și aceasta îi este de ajuns.

S-a produs în opera lui Magnelli, ca în opera mai multor alți pictori contemporani italieni, ceva ciudat, care corespunde unei întoarceri la problemele spațiale de care s-au preocupat italienii din Renaștere, în sensul că ei se îndreaptă către soluțiile pe care Renașterea le-a lăsat de o parte și a exclus numeroase posibilități care i se ofereau, adoptînd pentru totdeauna piramida vizuală din care și-a tras viața, dacă se poate spune așa, întreaga tradiție spațială a picturii occidentale, pînă la Cézanne, primul care a descoperit și a aplicat *celelalte soluții*, care nu fuseseră luate în considerație.

Bidimensionalismul lui Magnelli postulează și eplicitează chiar adesea extinderi spațiale care n-au fost *reprezentate*, ci demonstrate. Se pare că italieni ca Radice sau Giannatasio, reluînd opera lui Pierro della Francesca și Alberti, în momentul în care opțiunea decisivă se săvîrșise, încearcă și ei celelalte moduri de expresie spațială pe care pictura abstractă, separată definitiv de piramida optică, le folosește și le dez-

[1] De fapt de la latinescul *concinnitas (-atis)*, armonie, echilibru, dozare fericită (N. T.).

voltă în funcţie de sensibilitatea spaţială a fiecărui artist şi nu supunîndu-se ca pînă acum unei noţiuni de spaţiu, în mod sărac şi şcolăresc preferată dintre toate cîte sînt *posibile*.
Este deosebit de important să examinăm în ce fel Prampolini, provenit din Futurism, şi care cercetase toate soluţiile spaţiale adoptate de Futurişti, transpune în compoziţii pur abstracte aceste sinteze de mişcări în convenţionala aluzie la cea de a treia dimensiune pe care o impunea dorinţa de simultaneitate totală adusă de Futurism, paralel cu metoda cubistă a dezvoltării simultane a tuturor suprafeţelor obiectului. Futuriştii nutreau ambiţia să realizeze în mişcare acest soi de desfăşurare a formei pe care cubismul o fixa într-o structură geometrică statică, făcînd momentul să devină însumarea tuturor momentelor posibile. Punctul slab al Futurismului consta de altfel, în afară de rolul excesiv pe care-l acorda teoriilor, în ideea eronată că o sinteză este doar rezultatul însumării diverselor analize. Trecînd la Abstracţionism, Prampolini deschidea artei sale căi mai lungi şi mai rodnice decît cele ce i le oferea mişcarea futuristă, căreia îi aparţinuse şi care a fost săracă în urmări.
Este semnificativ, în orice caz, să-i regăsim pe aceşti italieni, futurişti sau abstracţi, la începuturile noilor investigaţii spaţiale ale artei abstracte de astăzi, ca pe italienii de altădată la începuturile studiului perspectivei, în perioada în care Renaşterea inaugura noi metode de cercetare şi de expresie ale universului. Fiecărei epoci îi revine sarcina de a efectua experienţele care-i erau rezervate, potrivit evoluţiei sensului ideilor şi formelor. Eliberarea de perspectivă, care este unul dintre caracteristicile importante ale abstracţionismului, se declară în favoarea unei autonomii spaţiale absolute. Autonomie care nu se manifestă numai în diversele tratări ale spaţiului, în pictura propriu-zisă, ci de asemenea în folosirea anumitor tehnici noi, fără echivalent în deosebirea de altădată care se făcea între sculptură şi pictură, întrucît acum este vorba

de materiale noi, creînd deci tehnici noi şi ajungînd la maniere de exprimare a spaţiului care n-ar fi putut să fie posibile dacă aceste materiale şi tehnici n-ar fi fost alese.
Colajul, după cum am spus, este una dintre aceste noi tehnici, folosite pe scară largă, încă de la începutul secolului nostru, şi în care fiecare mişcare (Cubism, Futurism, Dadaism, Suprarealism) a descoperit un vocabular plastic corespunzător esteticii sale proprii. Formarea noilor spaţii în colaj este unul dintre fenomenele cele mai ciudate şi mai semnificative ale artei contemporane. Colajul a fost poate chiar la originea diferitelor tehnici de reprezentare plastică a spaţiului, care nu aparţin nici picturii, nici sculpturii şi care tind la o veritabilă *ocupare* — literal vorbind — a spaţiului şi nu la o *figurare* a lui. A umple spaţiul cu obiecte (obiecte non-figurative, bineînţeles) şi a nu mai reprezenta doar obiecte umplînd spaţiul, aceasta este preocuparea unui întreg domeniu al Artei Abstracte. Cubiştii încercaseră în sculptur-pictura lor ceva asemănător, dar importanţa « construcţiilor » abstracte vine de acolo că ele folosesc o extraordinară varietate de mijloace, faţă de care repertoriul colajelor cubiste, cu obiecte *adevărate*, avînd trei dimensiuni (pachetul de ţigări etc), apare cu totul sărac. Această experienţă cubistă n-a durat, de altfel, prea mult ; în afara cîtorva opere deosebit de reuşite, ea n-a produs decît bizarerii, care aveau, totuşi, imensul merit de a deschide calea unor mijloace de expresie încă necunoscute sau ale căror posibilităţi n-au fost înţelese în întregime. Cubiştii *gîndeau pictura*: aceasta îi împiedica să meargă mai departe. Ei se alfau într-un impas în ceea ce priveşte noile construcţii spaţiale. Este interesant de a studia la Paule Vezelay modul cum se face trecerea de la pictură la colaj şi de la colaj la acele « tablouri de sîrmă », în care a realizat rare şi subtile capodopere. Colajul a fost pentru ea mijlocul de a încerca reliefuri reale în combinaţie cu forme pictate. Un studiu al liniei, pasionat şi aprofundat, al liniei pictate

generatoare de viață și creatoare de spațiu, stă astfel la originea construcțiilor tridimensionale care sînt « tablourile de sîrmă » ale artistei, lăcașul unei armonii platoniene a ideilor și a formelor.

Linia, pe suprafața desenată, sugerează spațiul și determină, cu complicitatea spiritului nostru, virtualitatea adîncimii. Volumele care iau naștere din linia în mișcare se stabilesc și se afirmă în tridimensionala lor realitate. Paule Vezelay a studiat multă vreme această posibilitate creatoare a liniei, energie concretă și în același timp formă abstractă. Întrucît linia nu este decît ea însăși, fără referință la figuri existente în natură, dar a descoperit sursa adevărată a înfloririi majore a talentului său în momentul în care a eliberat linia de suprafața care-o silea la captivitate și limite. De multă vreme se simțea că, în picturile și în desenele sale, Paule Vezelay urmărea această eliberare a liniei autonome din punct de vedere spațial și se străduia s-o separe de suprafață. Ea a reușit să facă acest lucru în momentul în care a fixat linia în spațiul pur, o linie statică dar avînd toate posibilitățile evoluției în dimensiunea a treia. Pentru aceasta trebuia ca linia să nu mai fie o trăsătură desenată sau pictată, ci un *obiect*, adică linia devenită un lucru în sine, iar nu ca pînă atunci o imagine, aluzie, sugestie sau iluzie.

Paule Vezelay a *detașat* atunci linia de suportul său, restituindu-i astfel independența spațială, și, în mod cu totul natural, adîncimea a adoptat această linie și s-a oferit ca « suport » pentru desfășurările sale. Se obțin astfel noi posibilități de o bogăție nelimitată ca rezultat al acestei tehnici noi, atît de originale și de seducătoare care a cucerit într-adevăr un material nou în urma relațiilor stabilite astfel între linie și spațiul său.

Beneficiind de considerabila varietate a mijloacelor pe care le oferă diversele dimensiuni și dispuneri ale acestui spațiu — loc de mișcare, linia le-a multiplicat și mai mult împrumutînd

materii și structuri de o infinită varietate. Linii drepte cu traiect independent sau deschizînd chiar unghiuri, ca niște porți, către adîncime, linii răsucite revenind asupra lor însele ca neliniștea și căutarea labirintului, ele își însușesc spațiul pe care l-au decupat, elaborînd astfel volume aeriene, mase atmosferice, a căror greutate și densitate variază fără încetare. Asocierea și opoziția dreptelor îndoite instalate în infinit și a curbelor turmentate a căror mișcare progresivă are în ea ceva nesigur și dureros au aici aceeași valoare ca și dialogul instrumentelor într-o sonată sau într-un cvartet.

Liniile Paulei Vezelay, în sfîrșit, au o sonoritate, un timbru — dacă e să rămîn la metafora muzicală —, o valoare vizibilă și tactilă, deosebite, după însăși materia lor: in, mătase, metal, materie plastică, *nevibrînd* în același fel și alcătuind spații deosebite, după cum deosebite sînt și aceste materii. La fel de deosebite devin în clipa de față și umbrele pe care ele le proiectează pe fondul « tabloului », umbre care au, adesea, atîta importanță, atîta *existență* ca și liniile înseși. Între linii și umbre iau naștere atunci relații noi și creații de spațiu de o ciudată subtilitate. Trebuie să-i recunoaștem Paulei Vezelay meritul de a fi realizat o tehnică absolut independentă și originală de expresie a formei în spațiu, prin mijlocirea instrumentului cel mai delicat, cel mai suplu și totodată cel mai exigent și mai dificil de mînuit. Măiestria la care a ajuns ea în acestă artă, creată de ea și de ea dusă pînă la perfecțiune, este de o noblețe, de o puritate, de o intensitate de expresie care ne stîrnește întreaga noastră admirație.

Oprele lui César Domela constituie, în arta de astăzi, ceva atît de excepțional și de singular, încît nu știm ce cuvînt să folosim ca să le denumim. Artistul le numește « tablouri-obiecte » ceea ce nu este o definiție rea ; dar aceasta nu arată în suficientă măsură diversitatea de materiale din care este făcut « tabloul ». Construcția plastică a unui anumit ansamblu de forme asociate

într-o structură monumentală de o excepțională unitate reclamă de fapt, pentru realizarea sa, participarea lemnului de diverse esențe, a mai multor metale, a sticlei, a lacului, a pieilor: acesta este vocabularul de care se slujește Domela și apare într-adevăr extraordinar faptul că elementele multiple din care este făcut « tabloul-obiect » afirmă în fiecare dintre operele sale caracterul inevitabil — aș spune mai degrabă fatal — al fiecărui din aceste componente.

Această multiplicitate de materiale folosite nu este cîtuși de puțin rezultatul unui capriciu. Gravitatea profundă a artistului, autenticitatea sa absolută, preocuparea constantă de a atinge spiritual prin mijlocirea materialului, exclud orice supoziție de gratuitate sau de « joc » ; nici măcar plăcerea virtuozității nu intră în discuție aici, căci virtuozitatea se încîntă și se satisface pe sine însăși, în vreme ce îndemînarea magistrală cu care César Domela dispune elementele tabloului său, deși perfect conștientă, din punct de vedere plastic, și sigură de ea însăși, nu cunoaște la perfecție, pare-se, raportul fiecărei materii cu caracteristicile esențiale ale personalității sale. Domela se slujește de un limbaj plastic subtil și care, la prima vedere, te încîntă prin rafinamentul său, dar pentru cine a pătruns în universul secret al operelor sale și a încercat să desprindă lecții din ea, devine evident că un întreg ansamblu de *forme simbolice* și de *materii simbolice* se articulează în fiecare tablou, ansamblu pe ale cărui legi interioare, pe ale cărui « chei » avem interes să le descoperim.

În operele recente ale lui Domela, apare mai ales o temă dominantă care se manifestase și în tablourile anilor precedenți și care prin frecvența revenirilor sale, astăzi, prin insistența amintirilor sale, ne face să înțelegem pe deplin semnificația capitală a acestei constante. Nu se pune problema să ne întrebăm, sau să-l întrebăm pe artist despre « semnificația » operei: această semnificație nu poate să fie decît fără referință la formele naturale comune, de vreme ce este vorba

aici de o operă abstractă, non-figurativă. Niciodată, totuși, aceste calificative nu mi s-au părut atît de slabe, atît de insuficiente decît atunci cînd am încercat să le folosesc pentru a defini opera lui Domela. Cum să admiți că poate fi calificat drept abstract concretul pur, și dacă figura pe care o regăsesc atît de des în tablourile-obiecte ale lui Domela nu este dintre acelea pe care pictorii le aleg cu predilecție ca subiect, cel care a recunoscut o dată preferința și importanța pentru totalitatea operei lui Domela, înțelege că, prin folosirea (la el inconștientă) acestei forme simbolice, artistul revine la figura inițială, la aceea față de care orice alte figuri nu sînt decît variante și transformări.

Cum el era chinuit de problema nașterii și a dezvoltării vieții și preocupat, în inconștientul său, de a evoca acest proces ciudat și secret, Domela pune în centrul operei sale sămînța originală, germenele tuturor începuturilor. Și ca și cum, într-un soi de simpatie magică pentru forțele primordiale ale naturii, artistul încerca în sinea sa, în ființa sa fizică și spirituală cea mai compactă și cea mai primordială, impulsul acestei germinări cosmice, el traduce prin combinarea prodigioasă a materialelor disparate explozia seminței și eliberarea energiilor care, din germenele crăpat, iradiază în univers.

Poate « pictura-pictură » nu i-ar fi furnizat lui César Domela elementele suficiente pentru expunerea acestor metamorfoze și a acestor radiațiuni. Condus de instinct, care este maestrul geniului, și constrîns de necesitatea de a *reprezenta* acest fenomen pe care nu-l cunoștea decît încercîndu-l, experiența cea mai interioară, artistul a surprins în vocabularul substanțelor tocmai pe acelea care, prin natura lor fizică, prin aspectul lor exterior, prin « țesătura » lor precum și prin apelul lor adresat privirii și imaginației noastre, traduc cu forță și în mod evident aceste mișcări cosmice din lăuntrul său. Panoul pictat, care constituie fondul tabloului, conține, ca un fel de eter, în care constelațiile se ordo-

nează și se mișcă, formele în gestație care își împlinesc aici traiectoriile lor. Materiile care intră în compoziția acestor forme ne conduc fără încetare la natura originilor: lemnul este substanța vegetală a seminței și, uneori, două lemne de esență diferită sugerează forțele antagoniste a căror acțiune a avut drept rezultat « explozia seminței », conflictele sau, dimpotrivă, asocierile și amestecurile în inima cărora se elaborează procesele vitale. Formele metalice, panașe de curbe de cupru și de fier, arabescuri de bronz verde , a căror patină amintește de vasele chinezești Ceang și Cen, închise în ele însele, captive ale legii veșnicei întoarceri, sînt deopotrivă de simbolice prin aceea că materializează energiile și fac viabile forțele spirituale eliberate din sămînță și radiind într-un spațiu infinit.

Ceea ce am mai spus despre caracterul necesar, fatal, al alegerii materialelor în vocabularul plastic propriu lui Domela, ca și alegerea formelor, dă la iveală o identitate absolută, o adecvare totală dintre formă și materie, precum și certitudinea că Domela nu putea să folosească alte materiale decît acelea. Aș mai adăuga că aceste curente de energie personificate prin tijele de metal se împletesc uneori urmînd un curios traseu de labirint, foarte asemănător cu acele *entrelacs* celtice care în miniaturile de la Book of Kells ating cea mai înaltă perfecțiune. În ciuda slabului relief al « tabloului », aceste linii de forță metalică evoluează pe mai multe planuri, încrucișîndu-se și întretăindu-se cu supleța și grația formelor naturale, tulpini și rădăcini, a căror grație însăși nu este altceva decît semnul perfectului lor răspuns la necesitatea organică.

În opera lui Domela acest aspect organic ne surprinde și ne încîntă, tocmai pentru că acest artist este, în toate mișcările ființei sale, în perfect acord cu natura și cu spiritualul, că reușește să devină, cu o suverană îndemînare în tehnica cea mai complexă și mai îndrăzneață, interpretul naturalului și al spiritului. Și, de asemenea, pentru că nu există urmă la el de simbolism sistematic și voit, Domela poate să folosească cu

măiestrie și grație repertoriul de forme simbolice și de materii simbolice care și-ar pierde din eficacitatea lor din momentul în care el le-ar folosi în mod conștient și deliberat. Supunerea la natură, docilitatea la instinct, se asociază cu un sentiment plastic de o siguranță de nezdruncinat, iar apartenența, pentru o vreme a lui Domela la grupul *De Stijl* [1], a fost binevenită, pentru faptul că ea a confirmat și a accentuat acest simț natural al rigorii pe care îl are, acest simț al strictei discipline intelectuale, al ordinii supreme în ființă și în creație.

Dacă se caută legile care guvernează creația artistică a lui Domela, ele par să fie aceleași cu cele care duc la creșterea cristalelor, care dirijează mișcarea astrelor, care susțin fugile complicate ale muzicienilor olandezi din secolul al XVII-lea. Extraordinarul contrapunct al acestor tije metalice care explorează în traiectoria lor spații diferite, care se întîlnesc și care se separă, care se organizează, în ansamblul lor, după numere armonioase ce te fac să te gîndești la o supremă « proporție divină », cum spunea călugărul Luca Pacioli, aceste fugi cu șase voci, în care « vocea » este reprezentată printr-o materie deosebită, care se dezvoltă pe « baza » panoului pictat, toate acestea se întorc la concepția cosmică a artei lui Domela, făcîndu-ne să ne gîndim la muzica sferelor.

Pe un alt plan, și aici nu mai este vorba de tablourile-obiect ale lui Domela, ci de guașele sale, care constituie cercetări de eliminare și de sublimare în vederea tablourilor viitoare, renunțarea la elocvența simbolică și plastică a unor materii diverse fac încă și mai misterioase niște compoziții pictate, și exclusiv pictate, în care forma

[1] Olandezul César Domela s-a născut la Amsterdam, în 1900. Tendința spre o mare simplificare a formelor, manifestată încă de la începutul preocupărilor sale artistice, îl face să se atașeze în 1924 grupului *De Stijl*. Începînd din 1928 introduce cea de a treia dimensiune în compozițiile sale. (N. T.)

și culoarea se acordă în stranii « nunți alchimice » pentru a relua expresia lui Rosenkreuz. Care este natura precisă a acestor cercetări pe care le vădesc guașele și care este eficacitatea lor? În mod practic este vorba mai întîi de a transforma, prin formă și mișcare, un spațiu material într-un spațiu spiritual. Să nu uităm că această artă evoluează într-un domeniu denumit « abstract ». Spiritul va renunța deci la suportul figurilor din natură și-și va crea un limbaj cu totul propriu. Acest limbaj nu va fi comunicabil și inteligibil pentru alții decît în măsura în care el va pune în joc amplificări de unde atît de vaste, atît de precise și atît de intense încît să poată sluji drept vehicul mesajului implicit al operei. Diversitatea materialelor, în tablourile-obiect, făcea în mod vizual, tactil, aș spune chiar: cinestezic, ca acest mesaj să fie mai repede perceptibil și fără echivoc pentru cine știa să aducă sensibilitatea și aptitudinea de a resimți în situația de a recepționa manifestarea plenară. Ca un tablou-obiect de Domela să revele privitorului toate aspectele sale variate, trebuie privit din unghiuri diferite, iar privirile oblice sînt adesea revelatoare de planuri pe care nu le surprinde sau le surprinde prost privirea frontală. Propun de asemenea ca tabloul-obiect să fie pipăit, ca degetele să rivalizeze atunci în putere vizuală cu ochii și cu imaginația, căci anumite texturi ale lemnului, ale matalelor nu vorbesc decît mîinilor, iar anumite modelări și porțiuni de planuri nu se mărturisesc în întregime decît pipăitului.

Guașele ar părea așadar sărăcite din pricină că nu folosesc alte materiale decît hîrtia pictată, alt spațiu decît spațiul sugerat și alte mijloace de transmisie decît privirea, dacă forme și culori n-ar impune aici spiritului nostru o altă virtute de transmutație, ieșită din creuzetul alchimistului, și al cărui simbolism cromatic însuși ne amintește cu vigoare « culorile » prin care trece acțiunea de « artă majoră » și care desemnează

în vocabularul spagyricilor[1] etapele fuziunii și ale transmutației, trecerile materiei brute în substanța subtilă, transfornarea pietrei în spirit. Evoluția unui artist ca Del Marle ilustrează într-un chip surprinzător cucerirea unui nou spațiu, pe care tocmai o defineam în opera lui Domela, și se remarcă din acest moment, în arta abstractă contemporană, o tendință spre spațialitatea pură, pe care examinarea picturilor și a construcțiilor acestei arte o face deosebit de elocventă. Învățînd de la Mondrian această lecție de fidelitate față de abstracțiunea geometrică și matematică, de obiectivitate absolută, de cercetare a propriei ființe în fața operei create, Del Marle a dus-o la extrem. Aducînd mai întîi el însuși, în tabloul cu două dimensiuni, o voință foarte riguroasă de cercetare, nu chiar într-un spirit mistic ca Malevici, ci într-un sens mai degrabă intelectual și rațional. Era vorba de o întoarcere la formele pure ca expresie imediată a Purei Inteligențe. De aici vine această artă care trasează pe fondul alb, considerat nu ca un vid ci, dimpotrivă, ca un absolut, trăsătura vie, forma explicită, fără echivoc, definită prin propriile sale certitudini, evoluînd într-un spațiu nu iluzoriu, ci real. Spațiul, ca suport, nu ca obstacol, ca posibilitate a unei noi concepții a raporturilor plastice, și chiar a raporturilor umane, această convingere îl determină pe Del Marle să detașeze progresiv obiectul tabloului — forma pictată — din acest spațiu care, întrucît încă se mai supunea unei stricte bidimensionalități, ține această formă prizonieră.

După cum la cubiști, tehnica « colajului » corespunde dorinței de a suprapune două spații deosebite, tot așa desprinderea obiectului, la care procedează Del Marle, determină intrarea în posesiune, reală și nicidecum iluzorie, a celei de a treia dimensiuni. O dată făcut primul pas, restul trebuie să vină de la sine, și acest « rest »

[1] Denumire antică pentru alchimiști. Cuvîntul este atribuit lui Paracelsius. (N.T.)

este construcţia cu trei dimensiuni, eliberată de fond, eliberată din tablou. Del Marle se întîlneşte astfel cu constructivismul lui Pevsner şi Gabo, dar el preferă construcţiile metalice ale acestora, care conciliază mai degrabă eficacitatea plastică a plinurilor cu cea a vidurilor, o estetică a trăsăturii decît a suprafeţei: construcţie, în spaţiu, a unui volum atmosferic determinat de dezvoltarea unui fir metalic, de exemplu, mai degrabă decît construcţia unui solid determinat prin suprafeţe.

E vorba deci de o transpunere într-un spaţiu cu trei dimensiuni ale acestora — dezvoltare a trăsăturii pe care o observăm în picturile lui Del Marle, care precede desprinderea, dezlipirea formei de pe fondul tabloului. Ultimele opere ale acestui artist sînt mai mult decît tablouri, structuri spaţiale, eliberate de orice suport şi pe care putem să nu le reprezentăm libere în spaţiu, orînduite după o estetică foarte savantă a mişcării liniei, a planurilor şi a culorii. Culoarea, care răspunzînd concepţiei « dualiste » a lui Del Marle, se stabileşte mai degrabă în contact cu forma decît în acord cu ea. Cum spune Del Marle: « în Spaţiul Real, culoarea se joacă în voie, liber şi loial, cu calităţile sale funciare ». Se pune oare problema dispariţiei tabloului? Aproape. Se pare, aşadar, că tabloul trebuie să aibă din ce în ce mai puţin loc în arhitectura viitorului. Trebuie deci ca arhitectura aceasta să joace rolul factorului estetic atribuit mai înainte tabloului, ceea ce va fi uşor, pare-se, prin folosirea tehnicilor şi a materialelor noi. Atunci îl vedem pe Del Marle practicînd alături de arhitectura virtuală care este construcţia unei structuri plastice în spaţiu, *gratuite*, arhitectura utilitară, concepută şi executată după aceleaşi legi estetice şi aceleaşi resurse plastice: cum este de exemplu aeroportul conceput de artist la Bamako, cu diversele sale edificii din acest oraş african, devenit astfel unul dintre exponatele cele mai interesante şi mai caracteristice pentru principiile artei abstracte adaptată la urbanism.

Că este vorba de arhitecturi de natură plastică sau, dimpotrivă, de structuri gratuite, prin estetica şi prin tehnica sa, noul aspect al operei lui Del Marle constituie unul din punctele cele mai avansate, pare-se ale artei abstracte, în manifestarea sa cea mai purificată de materialitate şi în acelaşi timp de afectivitate. Se poate imagina destul de bine că ea ar ajunge la un pur joc al mîinii, derulînd în spaţiu un fir de sîrmă, la fel cum desenatorul îşi poartă creionul pe foaia de hîrtie, cu acelaşi amestec de capriciu şi de rigoare, artistul *gîndind* spaţiul în mod imediat şi, în chip cu totul firesc, desenînd în spaţiu. Ajustarea aceasta a activităţii artistice cu spaţialitatea va fi spontană şi se va naşte dintr-o noţiune nouă a spaţiului, dintr-o simpatie, dintr-o dragoste pentru spaţiu, dintr-o colaborare, dintr-o fuziune — Del Marle foloseşte chiar cuvîntul *coit*. S-ar putea spune că, pînă la inventarea aviaţiei, spaţiul fusese ostil omului şi se dovedise vrăjmaş. Tot aşa, din punct de vedere artistic, spaţiul este ceva care trebuie să fie dominat, biruit. Cu tendinţele noi ale artei abstracte, vedem născîndu-se o nouă fizică şi o nouă metafizică a spaţiului, condiţionînd, şi una şi cealaltă, această estetică nouă căreia i-am definit aici caracteristicile, elementele, resursele şi rezultatele.

Efortul lui Del Marle se conformează unei expresii celebre a lui Van Doesburg, citată adesea: « Evoluţia artei moderne către abstract şi universal, eliminînd externul şi individualul, a făcut posibilă, printr-un efort comun şi o concepţie comună, realizarea unui stil colectiv care, ridicîndu-se deasupra persoanei şi a noţiunii, exprimă într-un mod cu totul precis şi real nevoile de frumuseţe cele mai elevate, mai profunde şi mai generoase ».

Există, în ideile grupului *De Stijl* un mesaj social foarte real şi foarte evident. Van Doesburg şi Mondrian se socoteau cu plăcere nişte « constructori ai vieţii noi ». Nu era vorba la ei de satisfacţia egoistă a unei opere de artă strict

individuală, ci despre crearea unor noi forme de frumuseţe capabile să umple şi să inspire viaţa colectivităţilor. Principiile grupului *De Stijl* se apropiau, prin aceasta, de cele care au prezidat la constituirea, sub conducerea lui Walter Gropius, a *Bauhaus*-ului, de la Weimar, care urmărea şi el o transformare radicală a artei, în toate domeniile, arte plastice, arte decorative, teatru, balet, cinema şi, firește, arhitectură şi chiar urbanism.

Această tendinţă a unei întregi orientări a artei abstracte către o estetică colectivă aplicabilă imediat în viaţă, acţionînd direct asupra sensibilităţii colectivităţilor printr-o nouă aranjare a oraşelor, a grădinilor, şi organizînd ca un tot, ca o totalitate ale cărei elemente sînt indisociabile, formele care ajung prin privire la sensibilitatea oamenilor, se găseşte de asemenea şi la *Grupul Spaţiu* (Bloc, Pilliet etc.) care revendică o colaborare strînsă între arhitect, pictor şi sculptor. *Spaţiu* în sensul că este vorba de a face o operă de artă din spaţiul însuşi în care se mişcă omul şi care-l înconjoară. Debarasată de funcţia sa de ornament, opera de artă nu mai este un accesoriu al vieţii, ci cadrul în sensul cel mai larg, mai complet şi mai variat. Artistul nu trebuie să mai rămînă un creator izolat, închis în individualismul său: el trebuie să ia cunoştinţă de viaţa comunităţii, în sînul căreia este chemat să joace un rol, un rol important. Nu mai este vorba aici de *decoraţie*, ci de *organizarea* însăşi a unei întregi creaţii estetice colective. Şi este evident că, în anumite privinţe, arta abstractă este chemată să joace un rol de prim plan în această organizare. Dar aceasta nu se va produce oare, uneori, în detrimentul vieţii interioare care este singura capabilă să insufle o expresie autentică şi profundă unor forme non-figurative? Trebuie neapărat atunci ca demersurile estetice să fie distincte, cu scopul de a evita confuziile şi echivocurile. Arta abstractă, organizator de spaţii locuite, va modifica experienţa privirii şi a sensibilităţii. Chiar pe planul decorativ, ea poate

să creeze stări cinestezice, comparabile cu cele ale artei islamice. Dar important este, pe de altă parte, ca forma non-figurativă, izbucnire directă a emoţiei, dispunînd ea însăşi de structuri expresive proprii, să rămînă astfel traducerea perfectă a acestei emoţii, în ceea ce are ea mai personal şi mai intim.

Dacă arta abstractă este chemată să devină, datorită varietăţii şi bogăţiei mijloacelor sale, mai presus decît toate celelate, vocabularul unei arte a comunităţii, a unei arte a colectivităţii, ea va rămîne întotdeauna această artă care nu respinge figura decît pentru a înţelege mai bine şi a cuprinde ceea ce este dincolo de figură — cel mai eficace instrument de efuziune, şi în efuziune, menit să dea formă autonomă şi spontană emoţiei însăşi, a emoţiei ca emoţie.

INDICE DE NUME

Abbas, Ibn, 78, 83
Adam, 57, 178, 179, 184
Albers, Joseph, 326
Alberti, Leon Battista, 335, 336, 340, 341
Albin, Michel, 84
Allen, Rommilly, 59, 61
Altdorfer, 263
Andersson, 95
Angelico, Fra, 313
Apollinaire, Guillaume, 12, 13, 160, 161, 162, 163, 207
Archipenko, 176
Argan, 125
Arp, Hans, 8, 31, 200, 201 – 203, 252
Atlan, 254, 259
Aziz, Ibn, 76

Bach, Johann Sebastian, 159, 312, 313, 314, 330, 331
Bacon, Francis, 322
Bahr, 252
Balbas, Torres, 79
Balla, 208, 211
Baltrusaitis, Jurgis, 99
Baranoff-Rossiné, 217
Baudelaire, 13
Bauer, Rudolf, 13, 330
Baugin, 105, 317
Baumeister, 56 264, 275, 276, 277, 278, 279
Bayer, Raymond, 7, 330
Bazaine, Jean, 33, 46, 139, 243, 264, 290, 291, 292, 293, 297, 298, 302, 308
Ben, Shahn, 270
Bérard, H. M., 330
Berenson, Bernard, 47
Bernard de Clairvaux, Saint, 307
Bernouilli, 61
Berzé, 45
Bigge, John, 23, 318
Bill, Max, 4, 47, 194, 265
Bissier, Julius, 280, 281, 282, 302, 303, 304
Bissière, Roger, 13, 282

Blaga, Lucian, 8
Blake, 220
Bloc, André, 185, 354
Boccioni, 18, 175, 208, 209, 210–212
Boehme, Jakob, 111
Bonnard, Pierre, 287, 289, 298
Bosch, Hieronymus, 258, 279
Botticelli, 6
Bourgoin, Jules, 85
Brâncuşi, 93, 179, 180, 181, 182, 187, 188, 200
Braque, 36, 120, 315, 316, 319, 323, 330
Breest, 261
Breton, 283
Breuer, Marcel, 215
Brion, 9, 205, 225
Brown, Baldwin, 57
Brunelleschi, 340
Buchheister, Carl, 305
Buffet-Picabia, Gabrielle, 129
Cahill, Holger, 334
Calder, 49, 191, 196, 209, 216, 217, 219, 221, 222–224, 264
Campanus de Novare, 119
Capogrossi, Giuseppe, 273, 274, 275, 279
Caporali, Gian Battista, 119
Carra, 210
Caskey, D_r, 51, 52
Cassou, Jean, 152, 162, 178
Castell, Peter, 227
Casvael, Rolf, 305
Cavallini, 307
Celicev, Pavel, 338, 339
Cézanne, 35, 43, 127, 139 158, 160, 161, 287, 289, 292, 309, 335, 341
Charchoune, 252
Chardin, 43, 76, 290, 292
Chevreul, 158, 161, 162, 164, 287
Chirico, 323
Cook, Theodor, 61
Coomaraswamy, Ananda K, 62
Corot, 292, 298
Courtin, 179, 326
Cousin, Jean, 225
Crevel, René, 141
Cross, 287

Dante, 190
Debussy, 159
Delacroix, 290
Delaunay, Robert, 12, 13, 49, 110, 158, 159–165, 173, 218, 231
Delaunay, Sonia, 22, 164
Del Marle, 351, 352, 353
Depero, 215
Derain, 127
Dewasne, 325
Deyrolle, 316, 317, 318
Disney, Walt, 204, 213
Domela, César, 49, 56, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351
Dorival, Bernard, 35, 36
Dostoievski, 167
Duchamp, Marcel, 207, 208
Duchamp, Villon, 175
Dürer, Albrecht, 62, 119
Durkheim, 24

Ecco, Umberto, 26
Eggeling, Viking, 173, 215, 218
Einstein, 17
El Greco, 45, 307, 311, 313, 314
El Koceir, 76
Eschil, 190
Estève, 292, 294–298, 339
Eupalinos, 142

Fechner, Paul, 70
Feininger, Lionel, 56, 143, 213
Fibonacci, 118, 119, 123
Flam, Leopold, 16, 17
Fleischer, 213
Focillon, H., 104
Fontana, Lucio, 273
Fouquet, 45
Francastel, 16, 24
Francesca, Piero della, 47, 84, 105, 118, 289, 326, 340, 341
Frédéric II de Hohenstaufen, 119
Fresnaye, Roger della, 159

Freundlich, Otto, 56, 260, 261
Friedrich, Caspar David, 263
Fry, Roger, 25

Gabo, Naum, 11, 56, 192, 194, 195, 196, 198, 199, 223
Gabor, 352
Gargallo, 176, 185, 186
Gauguin, 233
Gellée, Claude, 297
Ghyka, Matila, 51, 52, 86, 122, 197
Giacometti, 24
Giannatasio, 341
Giani, Renato, 274
Giedion-Welcker, Carola, 133, 134
Gilioli, 181, 182, 184
Giotto, 6, 307
Gleizes, Albert, 40, 307, 308
Goethe, 6, 180, 181, 227, 332, 333
Goetz, Karl Otto, 304, 305
Goldschmidt, 327, 329
Goncearova, 173
Gonzales, Julio, 49, 185, 186, 192
Goodyear, 61
Gourmont, Jean, 317
Grandville, 77
Gris, Juan, 35, 36, 43, 120, 315, 319
Grohmann, Wili, 141, 276, 277
Gropius, Walter, 142, 213, 214, 262, 354
Grosz, Georg, 272
Grote, Ludwig, 111
Grousset, René, 95
Grünewald, Mathias, 263, 312, 313
Guerry, L., 335

Haendel, 312
Haftmann, Werner, 262, 313, 314
Hanhloser, 63
Hajdu, 193
Hals, Franz, 113
Hambidge, Jay, 51, 52, 197
Hartung, Hans, 12, 46, 242, 244, 245–247, 250, 261, 262, 264, 290
Hayter, 326
Hegel, 38
Hemingway, 25
Henry, Françoise, 101
Herber, Joseph, 73, 309
Herbin, Auguste, 13, 19, 310, 331, 332, 333
Hertz, A. 99
Hippocrate din Chios, 104
Hirschfeld-Mack, 226
Hodin, J. F. 319
Hölderlin, 236
Hoernes, 90
Hoffmann, 290
Hofman, Hans, 259, 260
Honnecourt, Villar de, 142
Hooch, Pieter de, 255
Hosiasson, 259
Hubert, Edgar 100, 299
Hulten, Karl G, 218, 219
Hutten, 192
Huyghe, 16

Jacobsen, Robert 190, 191, 192
Jeanneret, 37, 38, 163
Joyce, 25
Jung, 55

Kaiser, Georg, 266
Kandinsky, Wassili, 8, 11, 13, 34, 54, 56, 109, 110, 111, 112, 117, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 142, 150, 158, 194, 209, 213, 214, 231, 262, 271, 289, 305, 330
Kassner, Rudolf, 13, 327, 328
Keats, 320
Kelvin, Lord, 329
Kircher, 86
Klee, Paul, 13, 56, 111, 140–153, 158, 213, 214, 244, 262, 263, 275, 278, 290, 339
Kokoschka, 247
Kooning, Willem de, 251, 270, 271, 272
Kühn, Herbert, 59

Kummer, 197
Kunrath, Heinrich, 119
Kupka, Frank, 56, 133, 150, 153–158, 209
Kurz, Rudolf, 173

Lamprecht, 58
Langen, Albert, Verlag, 31, 117, 134, 142, 167, 214
Lanskoy, 251, 252
Lapicque, 339
Lardera, 49, 186, 187, 188, 189, 190
Larionov, 49, 173
Lawrance, H. D., 25
Laurens, 175
Le Corbusier, 39, 214
Léger, Fernand, 24, 159, 207, 215
Le Louarn, 326
Le Moal, 290, 292, 298, 299
Le Nain, 240
Le Nôtre, 225
Leonardo, de Pisa, 119
Leroi-Gourhan, 103
Le Sueur, 46
Lhote, André, 159
Liebermann, 147
Lipchitz, 175, 176, 186
Lippold, Richard, 193
Lipps, Theodor, 7, 54
Lissitzky, El, 56, 194
Lund, F. M., 104

Macke, August, 54, 109, 111, 112
Magnelli, Alberto, 340, 341
Mahlmann, 261
Mahomet, 73, 74, 75
Makrizi, 75
Maldiney, Henri, 290
Malevici, Kazimir, 8, 10, 11, 22, 56, 150, 158, 162, 165–173, 194, 209, 231, 285, 351
Manessier, Alfred, 33, 46, 139, 290, 292, 302, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314
Manet, 242
Manolo, 185
Marc, Franz, 54, 56, 109, 110, 111, 112, 247, 262, 263
Marçais, Georges, 77, 84, 85, 86
Marchiori, Giuseppe, 178
Marcoussis, 114
Marinetti, 18, 208
Mastroianni, 264
Matisse, 17, 18
Mathieu, George, 234, 269, 270
Meistermann, 313, 314
Mesdag, 113
Metzinger, 40, 114
Michelangelo, 6, 182, 184, 187, 206
Migeon, M. G., 83
Miro, Joan, 13, 264, 278, 279, 280
Moholy-Nagy, 213, 214, 215 216, 225, 226, 227
Mondrian, 11, 13, 19, 22, 46, 56, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 127, 130, 131, 133, 156, 157, 159, 172, 193, 201, 202, 214, 223, 292, 317, 320, 322, 325, 328, 335, 351, 353
Monet, Claude, 34, 114, 139, 160, 219, 286, 288, 289, 290, 291, 328
Monteverdi, 314
Moore, Henry, 176–178
Morandi, 319
Mouradja d'Ohsson, 75, 76
Mozart, 6
Muche, G, 214
Müller, Joseph, 7
Munch, 233
Munro, Thomas, 215, 220
Murillo, 313
Music, 274, 275

Nay, Ernst Wilhelm, 264, 265, 266, 305
Newton, 227
Nicholson, Ben, 55, 319, 320, 321, 322, 323
Novalis, 242, 245, 267

Otto, Rudolf, 67, 313
Ozenfant, 37, 38, 163

Pacioli, Fra Luca, 117, 119, 326, 349

Palazuelo, 243, 244
Panofsky, Erwin, 16
Paracelsius, 86, 351
Passos, Dos, 25
Pater, Walter, 13, 327
Pauty, M. E., 83
Pellegrini, Aldo, 7
Pevsner, Antoine, 47, 49, 56, 192, 194, 195, 196–200, 203, 223, 265, 352
Peyrissac, Jean, 223, 224, 225
Piaubert, 282
Picabia, 199
Picasso, 25, 35, 36, 37, 114, 120, 127, 175, 185, 186, 215, 279, 315, 316, 319, 323
Picton, Harold, 56, 57, 60
Pillet, 324
Pilliet, 354
Pissarro, 291
Pitagora, 119, 197
Platon, 52, 69, 97, 116, 119
Plotin, 69, 72
Poincaré, Henri, 329
Poliakoff, Serge, 247, 248, 249
Pollock, Jackson, 251, 270, 271, 272
Poussin, 36, 115, 131, 240, 290, 294
Prampolini, 342
Princet, 35

Radice, 341
Rafael, 45, 313
Ray, Man, 197
Raynal, Maurice, 38, 39
Read, Herbert, 12, 50, 54, 55, 57, 144, 146, 151, 176, 177, 319, 320
Reclus, Elisée, 157
Reininger, Lotte, 204
Rembrandt, 6, 113
Renoir, 287
Ricard, Prosper, 73
Richter, Hans, 173, 215
Riegl, 54
Righetti, 194
Rimbaud, 13
Riopelle, 270
Ritchie, Andrew Carnduff, 271
Rodolphe II, 119
Rosenkreuz, 350
Rousseau, Henri, 110
Roussel, K. X., 292
Russolo, 210
Ruttmann, 173

Santomaso, Giuseppe, 250
Satie, Erik, 152
Schiff, Gert 192, 264, 265
Schlemmer Oscar, 214, 276
Schmidt, Kurt, 214, 215
Schnabel, 193
Schneider, Gerard, 46, 235, 236, 237, 238, 242, 339
Schoenfliess, 327
Schreyer, Lothar, 214
Schumann, 6, 318
Schwerdtfeger, K, 215
Schwitters, Kurt, 56, 137, 138, 199, 214
Scott, Michel, 119
Scriabin, 227
Seuphor, Michel, 7, 21, 116
Seurat, 158, 159, 287, 288
Severini, Gino, 18, 43, 44, 211
Shakespeare, 320
Shelley, 320
Signac, Paul, 287, 288
Singier, Gustave, 290, 292, 299, 300, 301, 302
Sisley, 288, 291
Sluyters, 113
Socrate, 52
Soffici, 211
Soulages, Pierre, 238, 239, 242, 250
Spengler, 197
Spranger, 224
Staël, Nicolas de, 242, 252, 253
Starevici, 213
Stijl, De, 115, 117, 120, 121, 325, 349, 353, 354
Stromberger, 261
Strzygowsky, 61
Studniczka, 65
Sullivan, Pat, 213
Sweeney, James John, 222, 223
Szenes, Arpad, 255

Tal Coat, 139, 140, 167, 254, 282, 283, 284—286
Tanguy, 283
Tatlin 56, 194, 198, 199, 214, 223
Teetet, 52
Teltscher, G., 214
Teste, 208
Tiepolo, 46, 315
Tintoretto, 307
Tiţian, 45
Tobey, Mark, 272, 334
Tolstoi, 167
Toorop, 113
Tourette, Gills dela, 160 162, 165
Tuttmann, 215
Tzara, Tristan, 280

Ubac, Raoul, 243
Uccello, Paolo, 84, 105, 340
Uhlmann, Hans, 192, 193, 264

Valéry, 14, 224
Valensi, H., 330
Vallier Dora, 7
Van der Leck, 114
Van Doesburg, Theo, 8, 31 56, 113, 114, 115, 116 117, 119, 130, 131, 214 292, 353
Van Gogh, 233, 271
Vantongerloo, 56, 114
Van Velde, Bram, 123, 257, 258, 259
Van Velde, Geer, 123, 255, 256, 257
Vasarely, 219, 323, 324, 339
Vedova, 250
Venturi, 23, 25
Vermeer, 255, 256
Vezelay, Paule, 343, 344, 345
Vic, 45
Vieillard, Roger, 179, 224
Vieira da Silva, 23, 336, 337, 339
Villar de Honnecourt, 104
Vinci, Leonardo de, 5, 6, 62, 84, 119
Vischer, Robert, 65
Vitruviu, 119
Vivaldi, 314
Vulliamy, 258, 259, 339

Wadsworth, Edward, 318
Wassilieff, 214
Weiner, 265
Werner, Theodor, 261, 262, 264, 265
Whistler, 321
Wilfred, Thomas, 209, 216, 220, 222, 226, 227
Vinter, Fritz, 261, 262, 264
Wölfflin, 10
Wols, 234, 267, 268, 269
Worringer, Wilhelm, 7, 8—10, 53, 54, 57, 59, 65, 80, 322, 334
Wright, Frank Lloyd, 168, 205
Wright, 205
Wyneken, W., 329

Yakubi, 75

Zack, Léon, 302, 308, 314, 315
Zadkine, 175, 176
Zidan, Mulay, 84